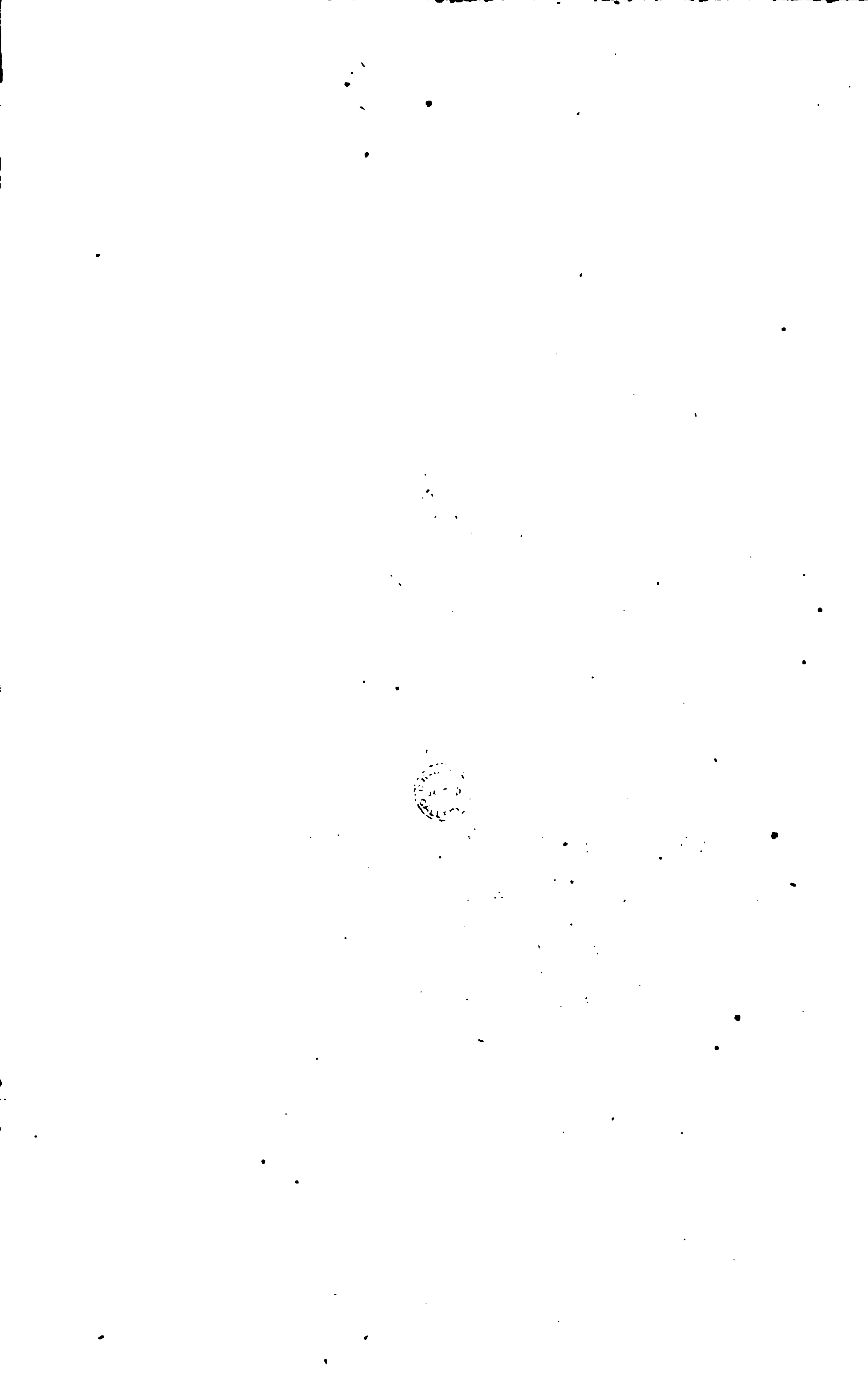

908.12
Par. L




N12754017





ANTOINE, MICHEL, FILHOL,

Graveur et Éditeur du Musée Royal de France,

NÉ À PARIS AU MOIS D'AOÛT 1759,

Mort le 5 Mai 1812.

GALERIE

DU

MUSÉE NAPOLÉON,

PUBLIÉE PAR FILHOL, GRAVEUR,

Et rédigée par LAVALLÉE (JOSEPH), *Secrétaire perpétuel de la Société phylotechnique, des Académies de Dijon et de Nancy, de la Société royale des Sciences de Gothingue, etc.*

DÉDIÉE

A S. M. L'EMPEREUR NAPOLÉON I.ER

TOME PREMIER.



PARIS,

CHEZ FILHOL, Artiste-Graveur et Éditeur, rue de l'Odéon, N.° 35.

DE L'IMPRIMERIE DE GILLÉ FILS.

1810.

COURS
HISTORIQUE ET ÉLÉMENTAIRE
DE PEINTURE,
OU
GALERIE COMPLETTE
DU MUSÉUM CENTRAL DE FRANCE,

Par une Société d'Amateurs et d'Artistes.



PARIS,

Chez FILHOL, Artiste-Graveur et Éditeur, rue des Francs-Bourgeois Saint-Michel, N.° 785.

DE L'IMPRIMERIE DE GILLÉ FILS.

An X. — 1802.

COURS
HISTORIQUE ET ÉLÉMENTAIRE
DE PEINTURE.

DE L'ORIGINE
ET
DE LA MARCHE PROGRESSIVE
DES ARTS.

Un sentiment inquiet tourmente sans cesse l'imagination de l'homme : placé entre le passé et l'avenir, comme entre deux abymes, il tenterait en vain de s'arracher à l'idée de sa position ; et presque toutes ses études et ses recherches tendent, plus ou moins directement, à sonder la profondeur des gouffres creusés aux deux extrémités de sa carrière : sa destinée future est le premier objet de sa curiosité, et son œil indiscret se porte avidement vers le point où il croit enseveli cet important secret : après avoir parcouru l'immensité du vuide, ne découvrant au loin

que l'obscurité profonde dans le sein de laquelle repose son destin à venir, l'audacieux se trouble, et reste un instant immobile sur le penchant du précipice; cependant, toujours soumis à l'action inconnue qui le chasse hors du présent, il cherche un nouvel aliment à l'inquiétude qui le dévore, détourne ses regards et les fixe sur le passé : le premier aspect sourit à son espoir; des objets plus distincts semblent d'abord se présenter à sa vue; mais les apparences trompeuses ne tardent point à l'égarer : c'est en vain qu'il se traîne à l'aide du fil incertain de l'histoire; ce léger secours échappe bientôt de ses mains, et l'homme, ainsi perdu dans un labyrinthe nouveau, s'arrête tout-à-coup sur la route qui le conduisait à la connaissance de sa propre origine : dans cette situation pénible, il s'attache aux premiers objets qui le frappent, et prétend trouver dans leur correspondance avec celui de ses recherches, les éclaircissemens qu'il désire.

Telle est, si l'on y réfléchit attentivement, la source de cette curiosité dominante, qui porte l'homme à vouloir approfondir les causes et les effets, le principe et la fin de toutes choses : un grain de blé provoque son attention et son étonnement; la génération première et la production de ce simple végétal sont des mystères sur lesquels il interroge en vain la nature; et sa curiosité, toujours repoussée par les

obstacles, sans jamais se rebuter, passe de l'examen des objets créés par ses besoins, à l'observation de ceux de ses jouissances. C'est ainsi que, non content d'exercer les arts qu'il possède, il veut remonter pas à pas à l'epoque de leur invention : cette découverte a été souvent l'objet de ses sollicitudes, et c'est encore elle qui nous occupe dans ce moment; mais, vainement prétendrions-nous la saisir à l'aide des traditions incomplettes.

L'ALLÉGORIE est peut-être seule dépositaire de ce secret, ainsi que de tous ceux qu'il nous importe le plus de connaître. C'est dans son sein que la Divinité semble cacher les rayons de sa gloire, dont nos organes trop grossiers ne sauraient soutenir l'éclat : c'est elle qui enveloppe d'un tissu ingénieux le berceau de l'homme, et qui couvre d'un voile épais celui de tous les peuples; c'est donc elle seule qui semble devoir servir de base à l'histoire des arts, dont l'origine commune se confond avec celle de l'espèce humaine. Cependant, notre intention n'est pas de chercher inutilement à approfondir le sens caché de la fable; nous ne la considérerons que comme une barrière à franchir, pour entrer dans la route historique de laquelle nous ne devons pas nous écarter.

L'AMOUR, célébré par tous les mythologistes comme l'unique agent qui féconde la nature, fut le père

commun des Arts, et la Musique fut son enfant premier-né. En effet, la voix et l'ouïe étant les premiers organes par l'entremise desquels l'âme éprouve et manifeste ses affections, l'art qui résulte de l'assemblage plus ou moins expressif, et plus ou moins mélodieux des sons, dut naître et se perfectionner avant les autres.

De simples accens exprimèrent d'abord des sensations vagues; bientôt le sentiment de la reconnaissance pour l'Auteur de l'univers et celui de la tendresse pour une belle compagne, inspirèrent à l'homme des chants plus harmonieux; les mots se formèrent insensiblement de l'assemblage de plusieurs sons, et la Musique et la Poésie naquirent de la mesure et de la combinaison des accords de la voix. C'est à la conformité de leur origine et à l'intimité de leur union, que ces deux sœurs doivent le nom de chant qui leur est commun, bien que l'une soit restée simple et vierge, et que l'autre ait été assujettie, suivant les tems et les lieux, aux différentes modifications et altérations du langage; ce n'est pas aussi sans raisons que les anciens nous ont représenté le divin Apollon tenant une lyre entre ses mains.

La vue étant le dernier sens qui se forme, l'idiôme des lignes dut naître le dernier, et les arts auxquels il sert de base furent également retardés dans leur

marche. Selon les Grecs, ce fut une femme qui, appercevant les traits de son amant tracés par l'effet de la lueur d'une lampe, essaya la première de dessiner cette image chérie, en suivant les contours produits par la projection de l'ombre. L'imagination ne tarda pas à s'emparer de cette ingénieuse découverte, et le Dessin, qui n'était qu'une science grossière employée à donner la forme aux instrumens nécessaires pour se procurer les premiers besoins de la vie, traça les caractères qui fixent la parole et les nombres, et présenta, sous un aspect magique, la pensée du Statuaire et du Peintre : cet art, peu cultivé chez les peuples qui gémissaient sous le joug de la nécessité, dut ses progrès au loisir, enfant d'une longue et pénible expérience : celle-ci, en régularisant les travaux, simplifiant les moyens lents et compliqués jusqu'alors en usage, fit une distribution plus sage et mieux calculée de l'emploi du tems, assigna à chacun l'occupation à laquelle il était propre, après avoir consulté les forces et les talens des hommes qui s'étaient soumis aux mêmes lois. Ainsi s'organisèrent les sociétés, et commencèrent à s'opérer méthodiquement les échanges du produit de l'industrie contre celui du sol. Le génie élevé se livra aux recherches utiles et à l'étude de la nature; l'homme robuste et vigoureux fut réservé aux soins du labourage et à la conduite des troupeaux, et les Arts, jusqu'alors négligés, sortirent tout-à-coup

de l'espèce de néant auquel les travaux matériels semblaient les avoir condamnés.

CEPENDANT le loisir, en laissant à l'imagination de l'homme un essor plus libre, ne la préserva pas de la fausse direction qu'elle pouvait prendre; elle fit des écarts qui amenèrent insensiblement le désordre, et l'on s'apperçut que l'état primitif qui procurait moins de jouissances, procurait aussi moins de peines. Le tems destiné à la méditation et à l'étude fut consacré à l'oisiveté; on perdit de vue la convention première: l'homme des champs resta fidèlement attaché à la culture; l'homme des cités ne s'occupa que de ses plaisirs. On avait placé les jouissances et la satiété dans un des bassins de la balance; on avait mis les privations et les regrets dans l'autre : de-là naquirent les jalousies et les haines; la fermentation s'empara des esprits; les passions violentes éclatèrent, et la civilisation prit un aspect imposant, c'est-à-dire, que les lois se compliquèrent en raison de la complication des vices; que, selon l'ordre immuable qui maintient l'équilibre entre le mal et le bien, l'activité des remèdes fut proportionnée à celle de la maladie. Les Arts alors déployèrent toutes leurs ressources, et modérèrent par leur action douce et bienfaisante les effets désastreux du vice. Tantôt un musicien appaisait, au son de sa harpe, les fureurs d'un prince barbare; tantôt un poète, par un apologue ingénieux

rappelait les hommes à la vérité; souvent le statuaire ou le peintre, sous le voile d'une allégorie touchante, présentait aux méchans les traits oubliés de la vertu.

C'EST sous ce rapport que les arts devinrent nécessaires, qu'ils furent encouragés et divinisés par les premiers législateurs; ils en firent usage comme d'un moyen puissant pour ramener les hommes vers le bien, en semant de fleurs la route qui y conduit. Ceux qui cultivaient les Muses étaient honorés des titres de philosophes ou amis de la sagesse, et l'on n'était pas indistinctement admis dans le sanctuaire d'Apollon. Si les Arts ont dégénérés, c'est qu'ils se sont écartés du but de leur institution, en caressant les passions des hommes, qu'ils ont employé le langage de l'esprit au lieu de celui du cœur; c'est enfin parce qu'ils se sont traînés sur des pensées oiseuses ou ridicules, et le plus souvent révoltantes. C'est par la raison opposée, qu'en se rapprochant de la Divinité, source unique du vrai et du beau, en retraçant à nos yeux des actes vertueux et héroïques, ils ont atteint le dernier degré de splandeur et de perfection.

APRÈS avoir esquissé rapidement le tableau du progrès de l'esprit humain, nous pouvons offrir une idée plus juste de sa marche, en comparant l'homme

social dans les premiers âges, à l'homme privé dans son enfance : tous deux ont d'abord fait usage des alimens les plus simples, celui-ci du lait de sa mère, celui-là des fruits que la terre lui donnait sans apprêts : le premier asyle de l'un fut un berceau, celui de l'autre une cabane; bientôt le lait maternel fut remplacé par des mets plus succulens, et la chair des animaux fut substituée aux productions du sol; au berceau trop étroit succéda une demeure plus commode et plus vaste; aux toîts rustiques succédèrent les palais et les villes.

Le développement comparatif des facultés de l'ame n'est pas moins sensible. On voit dès les premiers momens, les tentatives de celle-ci pour se dégager de la matière dans laquelle elle est à regret emprisonnée; quels efforts ne fait-elle pas pour rompre ses chaînes, et recouvrer la plénitude de sa puissance!

A peine l'enfant peut-il tenir dans ses mains une frêle baguette, qu'il se sert de ce moyen auxiliaire pour suppléer à la briéveté de ses membres et atteindre les objets trop éloignés de lui; son bras, devenu plus fort, lance une pierre, et va frapper le but dont son imagination a calculé la distance; bientôt, en agitant une fronde, il parcourt dans les airs une étendue plus vaste; enfin, ayant acquis le complément de ses forces,

il s'arme de l'arc, et semble menacer le ciel de ses flèches. C'est ainsi que les hommes réunis en société commencèrent par de faibles essais, et poussèrent successivement jusqu'à l'infini les bornes de leur intelligence; c'est ainsi qu'à l'aide d'un tube ingénieux, leurs regards, activés par des crystaux multipliés, se sont, pour ainsi dire, ouvert un passage à travers les voûtes célestes. Le désir violent qu'éprouve l'homme de s'épancher hors de lui-même est le germe du génie, et l'amour de l'immortalité le développe: rien ne peut effacer dans son cœur ce sentiment profond; mais il se trompe souvent sur les moyens de parvenir au but qu'il se propose, ne croit pouvoir s'éterniser que par la grandeur et la solidité de ses œuvres matérielles, et prend ainsi, dans son égarement, l'ombre pour la réalité. C'est à une affection déviée que nous devons les monumens gigantesques que nos ancêtres nous ont légués; ils crurent, en opposant ces masses inébranlables aux efforts du tems, triompher du trépas, et arracher leur mémoire au néant de l'oubli.

L'ORGUEIL contribua beaucoup aussi à l'érection de ces immenses édifices. On ne peut se dissimuler que l'idée du grand n'agisse plus promptement et plus fortement sur les sens que celle du beau, l'une étant essentiellement liée à la matière, l'autre étant purement morale. L'homme, au premier aspect, fut

frappé de l'immensité de l'univers, et humilié de la petitesse de sa structure, comparée à la dimension collossale des corps qui l'environnaient. Honteux de cette objection apparente, il essaya de s'agrandir à ses propres yeux, en élevant des monumens d'une grandeur démesurée : pour s'exhausser, il aurait, presqu'à l'exemple des Titans, entassé montagnes sur montagnes. Ce fut après s'être convaincu de l'inutilité de ses efforts, qu'à l'aide du flambeau de la raison, il considéra plus attentivement le grand tout, admira l'harmonie qui règne dans ses vastes parties, fit un retour sur lui-même, reconnut dans l'accord parfait de son ensemble l'abrégé de l'œuvre du Créateur, et mérita de la part des sages le nom de Microcosme, ou de petit monde. L'ame alors, dégagée des ténèbres de l'erreur, éprouva l'action du rayon divin qu'elle recèle, conçut une véritable idée du beau, trouva la perfection dans l'équilibre des masses et la justesse des proportions, et le goût rectifié n'enfanta plus de monstruosités.

LES premiers pas que nous avons faits dans la carrière que nous allons parcourir, étaient glissans. Il fallait sortir du pays des hypothèses. Notre marche va devenir de plus en plus assurée, et les faits, en se développant sans efforts sous nos yeux, jeteront plus de clarté sur nos idées.

DES ARTS AVANT LE DÉLUGE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

NOUS sommes encore loin de l'époque où les faits pourront paraître incontestables à tous les yeux. Le déluge a laissé un vuide immense entre les siècles qui l'ont précédé et ceux qui l'ont suivi. Tout ce qui s'est passé pendant le laps de tems antérieur à cette catastrophe est presque perdu pour nous, et les chronologies des différens peuples, en se contrariant ent'relles, n'attestent autre chose aux yeux du philosophe religieux, que la grandeur de la Divinité et la profondeur de ses secrets.

LES auteurs sublimes qui nous ont parlé des premiers âges du monde, semblent ne s'etre exprimés que par parabole : leurs traditions portent moins le caractère de l'histoire que celui de l'allégorie, e tles noms de leurs personnages, de leurs villes, de leurs nations sont presque tous symboliques. L'inondation même du globe, plus ou moins généralisée par telle ou telle tradition, peut fournir une foule de

réflexions, qui, sans détruire l'authenticité d'un fait que la nature a gravé de sa main sur le sommet des plus hautes montagnes, ouvre à l'imagination le vaste champ des conjectures. Il serait difficile, sans doute, de concilier l'époque du déluge avec l'opinion de M. Bailli, qui prétend que la division du zodiaque en douze parties dut avoir lieu 4600 ans avant l'ère chrétienne. Il ne serait pas plus aisé de détromper ceux qui regardent l'arche de Noé comme le type de quelque importante vérité. En effet, comment se faire une idée raisonnable d'un édifice flottant, dont la construction coûta cent années de travail, qui renferma pendant 375 jours deux paires de chaque espèce d'animaux vivans, ainsi que les vivres nécessaires à leur consommation ? Si l'on prenait ce fait au positif, les bâtimens voilés qui, de nos jours, portent alternativement les richesses et la foudre d'un pole à l'autre, ne seraient rien comparativement à celui qui peut contenir et sauver dans ses flancs tout ce qui respirait sur la terre ; et nous serions convaincus que les arts, aux tems dont nous parlons, avaient été portés au plus haut degré de perfection ; mais on ne peut se dissimuler que les particularités qui concernent le déluge, ne soient liées à l'événement principal pour voiler un sens mystérieux. Les écritures sacrées, en nous racontant les merveilles qui blessent notre raison, ne nous avertissent-elles pas que la lettre tue, et que l'esprit vivifie ?

Si nous lisons attentivement les ouvrages des mythologues, absolument calqués sur ceux de Moïse, nous sommes encore plus portés à croire que la fiction est la base des épisodes de leur histoire diluvienne. Ces génies sublimes ne prétendaient pas nous abuser par des contes ridicules, et nous donner comme une vérité matérielle la fable de Deucalion et Pirrha. Qui pourrait sérieusement envisager ces deux époux travaillant à repeupler la terre, en jetant des pierres par-dessus leurs épaules ? Ce n'est pas sans intention, cependant, que les sages se sont permis de semblables récits ; ils ont voulu sans doute nous éclairer insensiblement, en nous forçant à soulever nous-mêmes le voile bizarre dont ils couvraient la vérité ; nous instruire, en corrigeant la monotonie et l'aridité des préceptes par des images quelquefois terribles, et le plus souvent riantes. Convaincus que les obstacles irritent nos desirs, que nous attachons plus de prix aux objets dont la découverte nous a coûté plus de peine, ils se sont rendus énigmatiques pour mieux stimuler notre paresse ; et s'ils ont hasardé souvent des faits incompréhensibles, c'était pour que nous ne fussions point tentés de nous arrêter aux apparences, et pour nous déterminer plus puissamment à la recherche du sens caché.

Un commentateur moderne dit que le déluge mythologique doit s'entendre de la situation méta-

physique de l'homme, quant à la partie intellectuelle submergée par le débordement des passions; et ne voit dans les personnages mis en scène, que les vertus régénératrices qui le rendent à son état primitif. Cette explication paraît d'autant plus satisfaisante, que l'eau chez les anciens était la figure hyéroglyphique du chaos des sciences, et la pierre celle des vérités morales.

On peut sans crime imputer cette interprétation à l'histoire du chef des hébreux. Au surplus, soit que la fusion des eaux sur la terre ait été le juste châtiment des crimes de nos pères, soit que, prise au figuré, elle ait été la suite naturelle de leurs dérèglemens, et exprime l'espèce d'abrutissement dans lequel ils étaient tombés; il est probable, sous quelque rapport qu'on l'envisage, qu'avant l'époque de ce grand évènement, les hommes avaient passé par tous les degrés de corruption, qu'ils avaient abusé des meilleurs institutions, des meilleurs lois, qu'ils avaient tourné au mal l'intelligence qui les différencie des autres animaux, et dont ils ne doivent faire usage que pour se procurer un bonheur vrai et durable.

Mais sans s'arrêter à cette supposition, l'invention des instrumens de musique par Jubal, le moyen de fondre les métaux découvert par Tubalcain, la simple

description de la construction de l'arche, tout prouve que les objets de necessité et de luxe avaient été connus de nos ancêtres : si nous admettions leur longévité, quel avantage n'auraient-ils pas eu sur nous pour perfectionner leur instruction? A peine de nos jours commençons-nous à saisir la clef des connaissances en tous genres, qu'un trépas précoce nous arrache le fruit de nos travaux. En vain l'imprimerie reste dépositaire de nos découvertes ; elle ne dispense pas d'un nouvel apprentissage ceux qui nous succèdent dans la carrière de l'étude, et ne leur abrège pas beaucoup les routes de la science : ils sont toujours obligés de partir du point d'où nous sommes nous mêmes partis, incertains d'avoir le tems nécessaire pour parvenir à celui que nous avons atteint. Cette marche entrecoupée par la briéveté de la vie, est le plus grand obstacle qui s'oppose aux progrès de l'esprit humain, tandis qu'une existence de plusieurs siècles triompherait nécessairement des difficultés qui nous semblent insurmontables. Cependant ces probabilités étayées par la force du raisonnement, sont les seuls moyens que l'on puisse employer pour prouver l'existence des arts avant la submersion de la terre. Aucun monument matériel ne peut sur ce point confirmer nos conjectures. Les livres qui nous parlent de ce qui s'est passé avant le déluge sont très-obscurs ; et les faits qu'ils rapportent, étant d'ailleurs des articles de foi pour les

uns, et des figures hyéroglyphiques pour les autres, on pourrait difficilement en tirer des éclaircissemens qui eussent une force égale de conviction pour tous les esprits.

QUOI qu'il en soit, la nature constante dans sa marche alternative fait succéder les nuits au jour, et les siècles de ténèbres aux siècles de lumière. On pourrait donc croire, d'après les observations des astronomes et des naturalistes, que de grandes catastrophes ont détruit plus d'une fois des générations presque entières, et enseveli dans l'oubli les découvertes les plus ingénieuses. Nous voyons souvent dans l'histoire les calamités partielles, telles que les tremblemens de terre, les éruptions volcaniques, les pestes ou les guerres, plonger dans un état honteux de barbarie, les pays qui avaient jadis donné le jour aux plus beaux génies. C'est ce qui arriva nécessairement après l'inondation du globe, dont les différentes parties éprouvèrent un déchirement affreux, les fragmens épars de l'espèce humaine restèrent aux prises avec la nécessité dans le chaos de l'ignorance.

NOUS n'avons pas dû passer sous silence une époque mémorable, mais il serait inutile d'errer plus long-tems dans le vague qu'elle présente. Nous allons nous occuper de celles qui ont des rapports plus

directs et plus positifs avec nous; quoique moins éloignées, elles ne sont pas tout-à-fait exemptes d'obscurité. Les anciens philosophes se sont rarement écartés du plan qu'ils s'étaient formés : ils ont presque toujours mêlé le récit des événemens avec les principes de la morale, et fait du sens littéral une espèce de bouclier qui servait à garantir celle-ci des traits de la malignité. Combien de fois n'ont-ils pas été obligés de déguiser, sous les traits de l'apologue, les actions atroces dont les coupables eussent voulu étouffer le souvenir? Enfin, on ne peut se dissimuler que l'histoire vulgaire ne soit souvent un tissu de mensonge artistement composé par la partialité, l'adulation, la crainte ou l'erreur. Cependant, les difficultés ne doivent point nous arrêter, et notre intention n'étant point d'affirmer ce qui pourrait nous paraître douteux, nous marcherons rapidement sur les traces des auteurs qui ont suivi les arts avant nous dans leurs différentes périodes.

Mais avant d'entrer en matière, il est bon de faire remarquer à nos lecteurs l'influence du climat sur le développement des facultés morales et physiques des peuples, ainsi que sur le caractère de leurs productions. Ici, une température immodérée enfante des bêtes féroces, des plantes vénéneuses, et fait produire à l'imagination de l'homme des monstruosités. Là, une température plus douce produit des

animaux domestiques, des fruits succulens et des idées plus sages. Le chêne dans la forêt de Dodone élève régulièrement ses rameaux sur une tige noble et majestueuse. Celui qui croît sous un ciel moins heureux n'offre aux regards qu'un squelette rachetique. Une chaleur réglée et progressive développe sans secousse la sève de celui-ci. L'autre, au contraire, alternativement exposé au chaud et au froid, éprouve souvent des commotions opposées qui gênent et contrarient l'action de la végétation ; et ses branches obligées, pour ainsi dire, de se replier sur elles-mêmes, se couvrent de nodosités. Une atmosphère sujette à des vicissitudes fréquentes, imprime aux formes et aux idées le cachet de l'irrégularité. Les animaux et les hommes sont également soumis à son action. Nous prendrons à témoin de cette vérité les physionomies irrégulières et les caractères incontans des habitans de certaines parties du nord. Ils semblent changer d'opinion, d'inclination et de goût, autant de fois que des vents différens soufflent sur leur hémisphère, tandis que les habitans des pays où la marche des saisons est plus régulière, ont des traits mieux développés, des goûts plus constans, et une imagination moins déréglée.

DES ARTS
APRÈS LE DÉLUGE.

SECONDE ÉPOQUE.

NOUS ne tarderons pas à faire l'application des principes que nous venons de reconnaître, et nous ne verrons pas sans étonnement les productions gigantesques des Arts dans les contrées qui semblent leur avoir servi de berceau.

LES monumens d'architecture sont les premiers qui nous attestent leur renaissance après le déluge. Il serait inutile de les suivre pas à pas dans leur progression rapide, de dire comment on perfectionna de nouveau les ustensiles, les vases, les cabanes, comment on passa de la construction de celles-ci à celle des temples. L'industrie bornée des peuples sauvages, et celle des pâtres des montagnes, peuvent nous donner une idée juste de l'industrie des hommes qui se répandirent sur la surface du globe après le desséchement de la terre. Sans sortir même de nos cités opulentes, où nous ne voyons que trop souvent les habitations d'argile du pauvre constraster avec les

palais du riche, il est facile d'observer les moyens simples indiqués par la nécessité, et de les comparer avec les travaux ingénieux de l'expérience et du luxe. Nous ne nous arrêterons donc point à la description des opérations mécaniques qui n'ont que des rapports indirects avec l'art, et ne considérant celui-ci que dans ses résultats plus ou moins heureux, nous fixerons notre attention sur le premier objet important que la tradition présente à nos regards, sur cette tour fameuse, élevée au milieu de la plaine de Sennaar, et citée dans l'histoire des peuples que leurs opinions religieuses nous font regarder comme profanes. Son existence ne fût-elle que morale, nous ne serions pas moins obligés d'en conclure que les auteurs qui l'ont d'écrite, avaient déjà, à l'époque antique où ils vivaient, une grande idée de l'architecture et de ses ressources. Si nous admettons son existence réelle, notre étonnement serait à son comble; mais, en prenant un juste milieu entre l'une et l'autre opinion, on peut croire qu'un fait amplifié sert de base au récit merveilleux de la construction de la tour de Babel; on peut ne la considérer, sous certains rapports, que comme une figure emblématique, et lui donner la même interprétation qu'à la Fable des Géans qui voulurent escalader le ciel. Elle ne présente plus alors à l'imagination que l'édifice monstrueux d'une vaine théosophie, dont les systèmes et les dogmes incohérens sont autant de matériaux hétérogènes. La confusion

du langage des ouvriers n'est plus que la confusion des différens sectaires, qui, ne s'entendant plus entre eux, voyent leur ridicule échafaudage crouler sous le poids de l'erreur.

QUELQUES Auteurs ont pensé que les Titans, ou Enfans de la Terre, figuraient les vapeurs qui s'élèvent de son sein, se condensent dans les airs, forment à nos yeux des masses énormes semblables à des montagnes entassées les unes sur les autres; et qui, se résolvant en pluie ou en rosée, rentrent dans l'abyme d'où elles sont sorties. C'est ainsi qu'ils entendent que Typhon, qualifié une fumée vivante par son nom grec Τυφ-ᾆαν, qui nous indique Τυφος-ᾆαν, *fumus spirans*, est précipité dans les enfers, *loci inferi*, lieux bas.

La première de ces explications présente une idée morale, la seconde une image sensible des opérations de la nature. Elles peuvent également convenir à la figure sacrée et à la fable. Nous conclurons de l'une et de l'autre qu'il faut presque toujours envisager, sous un double rapport, les faits qui nous paraissent incroyables dans l'histoire obscure de l'antiquité.

En suivant l'époque assignée à l'édification de la tour de Babel, en nous reportant à deux cents ans après le déluge, nous voyons que les arts étaient cultivés dans la Chaldée, la Chine, l'Egypte et la

Phénicie; c'est-à-dire dans l'Orient où les premiers germes, en tous genres, semblent avoir dû naturellement se développer. Nembrod jetait les fondemens de Babylone. Assur bâtissait la fameuse Ninive. Fohi entourait les habitations de vastes murailles. Plusieurs cités, au tems d'Abraham et de Jacob, s'élevaient dans la Palestine, et dans les contrées voisines. Tosorthus, successeur de Ménes, premier roi d'Egypte, avait depuis long-temps inventé la coupe des pierres ; et Vénéphes avait déjà construit la première pyramide qui servit de modèle à celles que ses successeurs érigèrent dans la suite.

Les descriptions et les dessins des voyageurs nous ont donné une idée exacte de ces énormes édifices encore existans de nos jours. Ils portent le caractère de l'enfance de l'art; et, si leurs masses imposantes attestent la puissance de l'homme, elles prouvent l'emploi stérile qu'il a fait de tout tems de ses facultés. Le spectateur, en mesurant de l'œil ces masses colossales, n'éprouve qu'un sentiment mélancolique, et semble lire sur leurs assises inébranlables, l'épitaphe des générations qui sont venues s'éteindre à leurs pieds.

Quant au goût particulier qui règne dans ces constructions, ainsi que dans toutes celles des Egyptiens, on en trouve le principe dans la nature du climat que ces peuples habitaient. Il fallait se mettre à l'abri d'un ciel ardent. On se creusa des retraites

dans les entrailles des carrières ; et la nécessité toujours existante de se garantir des ardeurs du soleil, conserva le style sépulcral des premières demeures aux édifies et aux temples que l'on construisit dans la suite. Tel est l'aspect que présente la plupart de ceux qui subsistent encore aujourd'hui. Le jour peut à peine se frayer un passage à travers les ouvertures étroites ménagées dans leurs murailles épaisses. Le plein semble toujours l'emporter sur le vuide. Les lignes perpendiculaires et horizontales sont les seules employées par les constructeurs, dispensés de faire usage des courbes par la grandeur et la solidité des pierres que le terrain leur fournissait. Enfin, les habitations souterraines sont aussi vastes et aussi fastueuses que celles qui s'élèvent orgueilleusement dans les airs ; et la grandeur démesurée des unes et des autres est le produit d'une imagination aussi ardente que l'athmosphère.

C'est ainsi qu'on reconnaît l'action du climat et l'empreinte du sceau de la nécessité sur les productions de l'homme. Ce fut le besoin et la température du pays qui enseignèrent l'hydraulique dans des régions que le ciel n'arrose presque jamais ; qui multiplièrent à l'infini les citernes et les canaux nécessaires pour remédier aux irrégularités des inondations du Nil, et qui firent construire à Mœris, vers l'an 2040 de l'ère vulgaire, le fameux lac qui porta son nom. Il renfermait dans son sein deux

pyramides élevées de six cents pieds au-dessus du niveau des eaux, et au sommet desquelles on voyait sur un trône deux statues colossales.

Cette étonnante construction suffirait seule pour nous faire juger de l'étendue des connaissances humaines à cette époque ; mais, en jetant un coup-d'œil sur les vastes décombres qui ont résisté aux efforts destructeurs du tems, on est justement étonné de l'état florissant des arts dans ces siècles reculés. Quoi de plus imposant, en effet, que les ruines dont l'Egypte est encore couverte? On voit épars de tous côtés des fragmens énormes de colonnes, de sphinx et de statues, au milieu desquels on prétend même avoir trouvé la statue de Memnon, qui rendait des sons au lever et au coucher du soleil, ainsi que l'attestent encore les inscriptions curieuses gravées sur la jambe gauche de l'un des colosses voisins du Memnonium.

L'architecture n'élevait pas seule une tête altière. La sculpture, comme on voit, marchait d'un pas égal à ses côtés, et la peinture n'était pas ensevelie dans l'oubli. Les murs des édifices se couvraient de figures hiéroglyphiques, dont les couleurs conservent encore leur éclat. Ces images, à la vérité, n'offrent point les oppositions savantes des ombres et des clairs ; mais leurs contours simples sont hardiment dessinés, et indiquent une parfaite connaissance du corps humain. Joignons au témoi-

gnage irrécusable de ces ruines celui des historiens; et parcourons avec eux les principaux édifices qu'ils ont décrits.

Un des plus célèbres est, sans contredit, le vaste labyrinthe terminé sous le règne de Psalmétichus, deux cents ans avant la guerre de Troye. Il était composé de trente appartemens, nombre correspondant à celui des gouvernemens de l'Egypte. Ces appartemens répétés, dans la partie souterraine, composaient en tout trois mille trois cents chambres. A l'ouverture des portes, la vibration de la colonne d'air produisait un bruit semblable à celui du tonnerre. Les poutres de bois d'acacia étaient du plus parfait poli; et la richesse des ornemens en tout genre était portée au plus haut degré. Ce monument renfermait dans son enceinte plusieurs temples et plusieurs pyramides; et Apion dit qu'on y voyait un Sérapis d'une seule émeraude de neuf coudées de haut.

Quelques auteurs révoquent en doute ce fait incroyable, appuyé, cependant, de plusieurs autres semblables. Ils croyent que la découverte de la vitrification est plus ancienne qu'on ne pense, et que les voyageurs anciens ont pris pour des pierres précieuses des pierres artificielles, qui imitaient parfaitement la nature. On explique facilement alors les particularités relatives à la colonne qui existait dans le temple d'Hercule à Tyr. Hérodote dit qu'elle

était d'émeraude, et quelle répandait, pendant la nuit, une grande clarté; ce qui doit donner à penser qu'elle était creuse et de verre couleur d'émeraude. Il était alors facile d'introduire du feu dans sa capacité, et de la rendre lumineuse au sein des ténèbres.

On voit, ainsi, que l'homme de tout tems imitateur, soit qu'il ait porté son intelligence sur les objets utiles, soit qu'il l'ait exercée sur les objets de goût, a toujours trouvé ses modèles dans la nature. C'est d'elle seule qu'il a emprunté les ornemens de l'architecture. Les chapitaux des colonnes furent artistement formés de branches de palmier, de feuilles de lotus et de papyrus, plante qui croissent abondamment en Egypte; et si les Grecs, long-tems après, ont employé l'acanthe dans leur ordre corinthien, ils n'ont fait, en cela, qu'imiter les Egyptiens leurs maîtres, en adaptant à l'embellissement de leurs édifices les productions de leur propre climat.

En effet, on ne peut se dissimuler que les peuples de l'Asie n'ayent eu l'initiative de toutes les sciences et de tous les arts. C'est chez eux que les plus grands philosophes ont été puiser, depuis, les connaissances en tout genre. Les chefs-d'œuvres des artistes les plus estimés ne furent que le résultat des nouvelles observations ajoutées à celles dont on leur était redevable. C'est ce dont nous serons convaincus, quand nous connaîtrons plus parfaitement les ouvrages qui leur sont attribués.

*

Les travaux des Egyptiens ont dû, les premiers, fixer notre attention, l'histoire de ces peuples étant celle qui remonte le plus haut; et l'art, dont on retrouve à peine quelques traces chez les autres nations, ayant laissé sur leur sol antique l'empreinte ineffaçable de ses pas. En vain la plume de l'historien nous retrace les travaux de Nimbrod, d'Assur, de Ninus et de Sémiramis: en vain l'antiquaire, ou crédule ou trompeur, réédifie avec des citations hébraiques, grecques et latines, des monumens souvent imaginaires : l'homme sage se méfie de l'un et de l'autre; et cherchant des témoignages matériels qui puissent fixer son opinion, porte naturellement ses regards vers l'Egypte. Ici le granit et le porphyre sont animés, et parlent à tous les yeux le langage de la vérité. Parmi les monumens qui couvrent encore ce pays, les plus extraordinaires sont ceux attribués à Sésostris, un des plus anciens de leurs rois. Ce prince, après avoir subjugué une vaste étendue de pays, ne s'occupa plus qu'à rendre son royaume florissant : il prévint les incursions dont son territoire était ménacé, en élevant une muraille de quinze cents stades de longueur depuis Piluse jusqu'à Héliopolis; jaloux d'étendre et de faciliter le commerce, il conçut le projet de joindre la mer-Rouge à la Méditerranée, projet hazardé dont il fut contraint d'abandonner l'exécution, mais qui ne l'empêcha pas de porter ses vues sur des objets plus importans. En

effet, ce fut par ses soins que les villes environnées de vastes remparts furent préservées des débordemens du Nil.

Ce fleuve, vers le commencement de l'été, se répand comme une vaste mer sur toute la surface de l'Egypte; et la necessité qui opposa les digues et les terrasses à ses ravages, dut concourir, sans doute, à la solidité des édifices, dont ce pays empruntait son plus bel ornement. C'était surtout au moment de l'inondation que les colosses, les pyramides, les obélisques et les môles devaient présenter l'aspect le plus imposant : un cristal azuré servait alors de base à ses énormes monumens; leur cime, voisine du ciel, et réflétée par les eaux, paraissait se perdre dans la profondeur de l'abyme; et l'immobilité de ces masses architecturales formait le contraste le plus extraordinaire avec la célérité des barques que les voiles ou les rames agitaient en tout sens sur les flots.

Ce fut encore Sésostris qui organisa les colléges des prêtres, si long-temps dépositaires des sciences et des arts. Il édifia dans chaque ville un temple en l'honneur de la Divinité qui y était plus particulièrement révérée; éleva à Thèbes deux obélisques ou méridiens de cent quatre-vingt-deux pieds de hauteur, et mit le comble à la magnificence de cette

ville, moins fameuse par ses cent portes métaphoriques que par la somptuosité de ses édifices.

Ce serait, peut-être, concevoir une idée trop exagérée de ses richesses, que de croire, sans restriction, ce que rapporte Diodore à ce sujet. Selon lui, Sésostris aurait offert aux Dieux un vaisseau de deux cent quatre-vingt coudées de proportion, construit de bois de cèdre, et recouvert au-dedans et au-dehors de lames d'or et d'argent. Le même écrivain, en parlant de quatre temples qui s'élevaient au-dessus de tous les autres, cite le plus ancien comme une merveille pour la grandeur et la beauté : son enceinte avait treize stades de tour ; ses murailles, épaisses de vingt-quatre pieds, étaient de quarante-cinq coudées de haut, et rien n'égalait la richesse des matières employées à sa construction. Il nous a conservé la description qu'un ancien voyageur grec avait laissée d'un des tombeaux construits par les premiers rois aux environs de Thèbes ; on en comptait quarante-sept. L'érection de celui dont il s'agit peut être attribuée à Osimandès, l'un des successeurs de Sésostris.

L'entrée de ce mausolée s'annonçait par un vestibule de deux cents pieds de long sur soixante-sept et demi de haut. Les marbres les plus précieux y brillaient de toute part ; on trouvait, ensuite, un

péristile quarré supporté par des colonnes en forme d'animaux, et parsemé intérieurement d'étoiles d'or qui se détachaient sur un fond bleu céleste. Ce péristile était suivi d'un vestibule bâti comme le précédent, mais plus orné de sculpture. Parmi les objets les plus remarquables en ce genre, on admirait trois figures énormes, dont la principale, haute de cinquante pieds, représentait le fondateur du monument. La délicatesse du travail et le choix de la pierre concouraient à la perfection de cet ouvrage. Un nouveau péristile se présentait après ce vestibule. Les exploits militaires d'Osimandès étaient gravés en creux sur les murailles. Au centre, était debout un autel aussi précieux par le choix du marbre que par la beauté de l'exécution ; et deux statues assises, de vingt-sept coudées de haut, figuraient entre trois portes qui servaient d'entrée à un amphithéâtre de deux cents pieds quarrés. Le spectateur, en passant dans cette salle soutenue par des colonnes, apercevait une grande quantité de figures en bois, représentant un auditoire nombreux, et des juges qui, siégeant sur des gradins, paraissaient occupés à rendre la justice. Cet endroit était voisin d'une galerie flanquée à droite et à gauche de différens cabinets, où des tables dressées présentaient à la vue des mets parfaitement imités. On voyait dans cette même galerie Osimandès, prosterné aux pieds d'Osiris, offrant des sacrifices à cette divinité. Un autre corps

de bâtiment renfermait la bibliothèque, près de laquelle les images des Dieux de l'Egypte étaient religieusement conservées. Non loin de-là, sur le même alignement, s'élevait un salon garni de lits où reposaient les statues de Jupiter, de Junon et d'Osimandès : plusieurs pièces communiquaient à cette dernière, et contenaient dans leur enceinte la représentation des animaux utiles révérés par les Egyptiens. Enfin, on montait dans un lieu qui formait la partie supérieure du tombeau. C'est là qu'était le fameux cercle d'or qui marquait les jours de l'année sur sa circonférence, et que Cambyse enleva dans le cours de ses conquêtes.

CETTE description, et beaucoup d'autre plus ou moins exactes, ainsi que le sont toutes celles qui nous sont parvenues d'âge en âge, ne donneraient qu'une idée imparfaite de la magnificence des Egyptiens, si les récits des voyageurs modernes ne fixaient pas invariablement notre opinion à cet égard. Parcourons avec eux les ruines immenses qui couvrent le sol de l'ancienne Thèbes.

LE Nil coule pendant l'espace de quatre lieues au milieu des décombres de cette vaste cité, dont les d'ébris s'étendent au loin sur l'une et l'autre rive. Ici des masses antiques, encore debout, contrastent par leur solidité avec les monumens modernes

pulvérisés à leurs pieds ; et les différens siècles, indiqués par les différentes constructions, sont amoncelés les uns sur les autres. Là, des édifices, contemporains de l'origine du monde, gisent au loin renversés, et semblent avoir envahi sur le sol l'espace qu'ils occupaient dans les airs. Quel mélange confus d'idées ne se présente pas à l'imagination du spectateur, à la vue du désordre dont il est environné! Ce n'est qu'après avoir erré long-tems au milieu de ce chaos séculaire, qu'il aperçoit quelques objets distincts sur lesquels il fixe avec admiration ses regards.

Le premier qui se présente sur la rive occidentale du fleuve est une arène, parallélogramme d'une lieue de long, sur moitié de large. Non loin de-là, sur la hauteur, on voit le palais de Médinet-Abon. Ses murs peu élevés, construits en talus, sont couronnés d'un tore, d'une gorge, et d'un bandeau quarré. Une file de colonnes, isolées par le haut, et réunies dans la partie inférieure par une petite muraille, séparent la première cour d'une vaste porte d'entrée, flanquée de deux môles. Deux de ces colonnes sont surmontées de leurs chapitaux, et couvertes d'hiéroglyphes coloriés qui conservent encore tout leur éclat. Dans la cour de l'intérieur, à gauche, s'élève un corps de bâtiment dont le caractère sinistre imprime à l'ame un sentiment de terreur. On remar-

que à ses croisées des appuis supportés par des torses d'hommes, allongeant péniblement leurs têtes appuyées sur leurs poings. Une autre partie de ce palais est décorée de portiques en pilastres, auxquels sont adossées des figures de ronde bosse, revêtues d'habits sacerdotaux. Les murs du fond des portiques sont couverts de bas-reliefs, dont le plus marquant représente un vainqueur aux pieds duquel on dépose les mains et les parties naturelles des ennemis vaincus. Le reste de cet édifice n'offre plus qu'un amas de débris mêlés avec les démolitions des constructions modernes.

En avançant vers le nord, dans la plaine, on découvre au milieu de plusieurs fragmens, deux statues renversées, dans l'attitude ordinaire, le pied droit en avant, et les bras perpendiculairement placés contre le corps; et l'on voit, non loin de-là, les deux figures assises, connues sous le nom de colosses de Memnon. Elles sont sans grâce, mais sans défauts de proportion. La simplicité de leur pose, et la nullité d'expression, leur donne un caractère grave, vraiment architectural. Si la régularité de leurs lignes eût été interrompue pour exprimer quelque passion, l'effet qu'elles produisent de loin comme de près, serait nul. C'est leur attitude sévère qui rend leur aspect monumental, et qui semble doubler leur proportion gigantesque.

Elles se présentent en face du spectateur, comme deux témoins impassibles et muets des vicissitudes du globe, et paraissent concentrer en elles-mêmes les secrets du passé et ceux de l'avenir. Leurs sièges sont ornés de deux figures debout, et d'hiéroglyphes si artistement travaillés, qu'on admire encore la finesse du plumage des oiseaux qu'ils représentent. C'est sur la jambe gauche d'une de ces statues que sont gravés les noms des personnages célèbres des différentes nations qui ont attesté, dans différens tems, avoir entendu les sons que rendait la statue de Memnon ; et c'est entre ces deux colosses, que, selon Hérodote et Strabon, était placé celui d'Osimandès, le plus grand qu'il y eût en Egypte. L'œil attentif de l'observateur croit le retrouver encore dans la masse informe d'un bloc de granit, qui gît dans cet endroit, voisin du palais nommé Memnonium. Celui-ci élève au sein de ses ruines, ses deux môles majestueux. Des salles soutenues par des colonnes de différentes dimensions, des portes en basalte, des cours, des portiques, des pilastres formés par des figures sacerdotales, des bas-reliefs représentant des combats et des sièges, remplissent son enceinte ; mais ce qui étonne le plus au milieu de ces débris, ce sont les parties tronquées de plusieurs colosses, dont l'un, de basalte, a la face tournée contre terre.

PLUSIEURS artistes qui ont suivi l'expédition d'Egypte, parlent avec enthousiasme de la beauté de cette statue : rien n'égala leur étonnement, quand, après avoir rendu à la lumière ses traits enfouis, depuis des siècles dans le sable, ils les trouvèrent aussi bien conservés que s'ils eussent été sculptés à l'instant même. Leur première idée fut d'emporter ce chef-d'œuvre ; mais la pesanteur de sa masse s'opposa à leur dessein : ces voyageurs éclairés, convaincu que la main de l'homme est souvent plus dévastatrice que celle du tems, confièrent de nouveau à la terre la conservation de ce morceau précieux. Sa dimension peut faire supposer trente-deux pieds d'élévation à la figure dont il faisait partie. Les fragmens qui existent contre le portique de la grande cour sont encore plus énormes, et passent pour être les restes du colosse de Memnon. Les épaules ont vingt-neuf pieds de large, ce qui donne quatre-vingt-cinq pieds de hauteur à la statue ; elle est de granit rouge, ainsi que le pied qui semble lui appartenir, et que l'on voit à quelques pas du tronc.

PÉNÉTRONS maintenant dans les tombeaux des rois, et prenons, dans les peintures des Egyptiens, une juste idée de leurs armes, de leurs meubles, de leurs ustensiles, de leurs instrumens de musique, de leurs cérémonies religieuses, et de leurs triomphes.

*

Les déserts semblent avoir été de tout tems, en Egypte, l'asyle de la mort : leur sol aride paraissait naturellement destiné à conserver les restes regretés d'un parent ou d'un ami; et l'aspect silencieux de la nature y promettait aux ames un éternel repos. Les sépultures, dans la partie occidentale de Thèbes, sont placées au milieu d'une vallée solitaire, dont les rochers de la chaîne lybique forment l'enceinte : leur ensemble présente l'aspect d'une multitude de grottes taillées dans le roc; le principal objet qui fixe les regards est une porte ornée, dans sa partie supérieure, d'un scarabée et d'un homme à tête d'épervier, renfermés dans un cercle applati, en dehors duquel deux figures, à genoux, paraissent en adoration. L'intérieur du monument est disposé en forme de galeries. Les voussures, d'un trait élégant et surbaissé, sont couvertes d'hiéroglyphes aussi ingénieusement disposés qu'ils sont agréablement coloriés; et le premier sarcophage que l'on rencontre, enrichi de sculptures au-dedans et au-dehors, se fait remarquer, au milieu de tous les autres, par son couvercle surmonté d'une figure divine.

Les chambres sépulcrales ne ressemblent pas toutes à celle-ci. Elles sont quelquefois entourées de portiques en pilastres; et les galeries, bordées de loges et de pièces latérales, étalent de tout côté les richesses de l'Art. Malgré les dégradations causées

dans certaius endroits, par la filtration des eaux, la plupart des murs sont encore couverts de peintures parfaitement conservées. Les figures des plafonds, peintes en jaune sur un fond bleu céleste, ont toutes la fraîcheur de la nouveauté, et sont des modèles de goût. Ici, l'on voit représentées des armes de toute espèce, des cottes de maille, des flèches, des arcs, des carquois, des sabres, des casques, des fouets, des lances et des javelots. Là, on trouve une collection d'ustensiles et de meubles, des coffres à tiroir, des siéges de tout genre, des lits d'une forme exquise, des vase et des corbeilles. Plus loin, on a dessiné une charrue, des instrumens aratoires, et les différens travaux du labourage. Un cultivateur sème du grain sur le bord d'un champ dont l'inondation se retire. Un autre, la faucille à la main, s'occupe de la moisson. Un troisième soigne des rizières. Dans un autre endroit, on admire une figure, vêtue de blanc, pinçant d'une harpe à onze cordes; et l'on est étonné de trouver au bois de cette instrument sculpté, la même teinte qu'à celui dont on fabrique les nôtres.

Ces sujets domestiques sont mêlés de sujets mystérieux, parmi lesquels on remarque des figures noires, dont les têtes sont séparées du tronc, et d'autres, coloriées en rouge, dans l'attitude d'exécuteurs. Nous ne nous épuiserons pas en conjectures sur le sens de ces images; et laissant à

d'autres le soin d'expliquer ces énigmes, nous nous arracherons aux tombeaux, pour nous transporter sur la rive orientale du fleuve.

C'EST là qu'on apperçoit le temple de Carnak, monument ainsi appelé du nom d'un village moderne qui occupe une petite partie de son enceinte. Le spectateur, en mesurant de l'œil la vaste étendue de sa circonférence, se croit transporté, en songe, dans des régions imaginaires. Les lignes régulières, et non interrompues de cet immense édifice, semblent porter l'empreinte du sceau de l'éternité; et la projection de ses vastes ombres ajoute encore, dans certains momens du jour, à la gravité de son caractère. Son entrée principale, flanquée de deux môles exposés au couchant, est précédée d'une avenue du sphinx, et suivie d'une cour entourrée de colonnes. Celle-ci correspond, au sud, à un monument particulier en saillie sur le plan général : on voit devant les piliers qui forment son péristile, des figures sacerdotales, les bras croisés, tenant, d'une main une espèce de crochet, et, de l'autre, un fléau. Deux rangs de colonnes isolées, dont une seule reste debout, occupent le milieu de la cour principale du grand temple, et aboutissent à une salle immense. Son entrée majestueuse est formée par deux vastes embrasures entre lesquelles sont placés deux colosses en habits de guerrier; et cent vingt-

deux colonnes, dont les plus fortes ont trente-trois pieds de circonférence, soutiennent le plafond de l'intérieur. Les croisées sont ornées de barreaux à compartimens taillés dans le grès.

EN sortant de cet endroit, on passe entre quatre obélisques de 80 pieds de haut, et l'on parcourt plusieurs pièces construites en basalte. Celle du milieu, seule, est de granit rouge; ses parois, couverts de bas-reliefs, flattent la vue, autant par la beauté du travail que par l'éclat des couleurs. Les salles sont suivies de cours, de portiques, et d'un bâtiment spacieux enrichi d'hiéroglyphes. On arrive enfin à la porte de l'est à travers un portique formé par des colonnes alignées au milieu du plan. Les autres portes, plus ou moins ruinées, s'élèvent au sein des décombres des péristiles, des sphynx et des obélisques. On aperçoit encore les restes d'un palais moins spacieux que le premier, huit môles, deux temples et plusieurs avenues de sphynx méchamment mutilés, mais assez conservés cependant pour laisser distinguer les têtes de femmes, de lions, de tauraux et de béliers qui les différencient. Ces derniers se prolongeaient jusqu'à Luxor, village également bâti dans l'enceinte d'un temple qui ne le cède point aux autres par sa magnificence. Deux obélisques précèdent son entrée, contre laquelle sont adossés deux colosses encombrés jus-

qu'aux épaules, et qui est embellie de deux môles couverts de chars de triomphe. On arrive au monument après avoir traversé une vaste cour, plusieurs portiques, et un peristile formé de 14 colonnes de 24 pieds de circonférence, dont les chapitaux en calice couronnent le fût. Des galeries, des sanctuaires occupent l'intérieur de l'édifice.

Quoi de plus grand et de plus étonnant que ces vestiges! Les récits des anciens auteurs pourraient-ils ajouter quelque chose à l'idée qu'ils nous donnent de la perfection de l'art chez les Egyptiens? et que deviennent les traditions, plus ou moins exagérées, comparées à l'éloquence muette de ces témoins irrécusables? Qui pourra calculer les périodes multipliées qui ont amené l'intelligence humaine à de pareils résultats? Quels moyens mécaniques ne fallut-il pas mettre en usage pour transporter les masses énormes que nous avons sous les yeux, et pour en former un si parfait ensemble? Quelle était la trempe des instrumens employés pour travailler avec tant de finesse les matières les plus dures? Si les arts d'imitation chez les Egyptiens n'ont point été portés jusqu'à l'illusion, doit-on les accuser, en cela, d'ignorance ou de défaut de goût? Ce serait peut-être errer que de les juger ainsi. Il est plus naturel de croire qu'ils n'ont point voulu faire des arts un amusement

frivole, et qu'ils les destinaient à un usage plus relevé. Ils en avaient fait un idiome sacré, et ne les employaient que pour servir de type aux sciences utiles et à la morale. Leurs figures n'exprimaient pas les affections de l'ame; mais elles avaient une pose convenue, pour exprimer une idée reçue. En changer l'attitude, eût été en altérer le sens; et on aurait regardé cette licence comme un sacrilège. La perfection qu'ils ont, avec peu de lignes, donnée à leurs animaux, prouve qu'ils avaient la connaissance des belles formes. Les sphynx que l'on voit au Musée de Paris, sans être des modèles de goût, peuvent servir à prouver ce que nous avançons. Celui des environs de Memphis a peut-être encore plus de souplesse dans les contours. Il porte le caractère Africain, ainsi que toutes les figures d'hommes et de femmes que les Egyptiens nous ont laissées. Celles-ci ressemblent encore à leurs femmes d'aujourd'hui. Elles ont de la rondeur et de la volupté dans les traits, le nez petit, les lèvres avancées, les pommettes un peu grosses, la bouche grande, mais riante, les yeux longs, peu ouverts, relevés à l'angle extérieur, ainsi que le sont ceux des habitans des pays où cet organe est fatigué par l'ardeur du soleil, ou par l'éclat de la neige. Leurs figures étaient divisées en 22 parties et demie. La tête en avait deux et deux tiers, c'est-à-dire

la huitième partie du tout ; proportion que les Grecs ont adoptée pour le style héroïque.

Nous ne devons plus hésiter à regarder l'Egypte comme le berceau des arts ; mais il est difficile de préciser l'époque de leur enfance dans ce pays ; et nous sommes loin de considérer comme des monumens de leur premier âge ceux que nons venons de citer. On remarque, à la vérité, dans les hiéroglyphes, trois manières différentes qui semblent appartenir à des tems différens. Les premiers n'ont qu'un simple contour ; les seconds, en relief très-bas, font de tous le moins d'effet ; les troisièmes sont en relief au fond d'un contour creusé, et d'une exécution beaucoup plus parfaite que celle des précédens ; mais on ne peut tirer de ces différences que de simples conjectures dont la raison se contente, à défaut de preuves, pour classer les époques auxquelles ces ouvrages anciens peuvent appartenir ; et celle de l'origine de l'Art chez les Egyptiens ne reste pas moins incertaine. La chronologie de leurs monumens est aussi douteuse que celle de leurs rois ; la date de la fondation de leurs édifices et de leur empire est le secret du tems : il faut soulever avec discrétion le voile qui l'enveloppe, et ne pas arrêter inconsidérément l'imagination qui se plaît à errer dans le vague du passé.

MAIS de nouveaux monumens appellent notre curiosité, et doivent confirmer la haute opinion que nous avons conçue du génie des Egyptiens.

JETONS d'abord un coup-d'œil sur les excavations de Luxor, et parcourons les sinuosités de ces retraites, destinées, sans doute, autrefois aux initiations mystérieuses : elles sont construites en forme de labyrinthes, dont les galeries, correspondant les unes aux autres par des angles multipliés, conduisent à différentes pièces plus ou moins ornées. Ici, l'on suit en tremblant des chemins étroits pratiqués sur le penchant des précipices. Là, des puits profonds, taillés dans le roc, semblent s'ouvrir sous les pas. Leurs parois garnis de trous creusés, en forme d'échelons, de distance en distance, facilitent l'entrée de nouveaux souterrains qui aboutissent à d'autres puits ; et après avoir voyagé de puits en puits, et de chambres en chambres, on regagne par une rampe ascendante la pièce voisine de celle par laquelle on est entré. Les pientures de ces grottes représentent des sujets domestiques, des jeux, des tours de force, des sauteurs de corde : une des plus remarquables est celle où l'on voit un âne qui se dresse sur les pieds de derrière. D'autres grottes, à-peu-près semblables à celle-ci, sont décorées de pompes funèbres, de marches, de cérémonies religieuses. Les prêtres, dans ces tableaux, promènent proces-

sionnellement les images des Dieux. Ils sont suivis de différens personnages, tenant entre leurs mains des vases, des alimens, des armes. Viennent ensuite les sarcophages surmontés de figures divines que des femmes accompagnent, les unes en chantant des hymmes, les autres en pinçant de la harpe, ou en jouant des instrumens à vent. Les méandres qui règnent dans les plafonds sont semblables à ceux de l'architecture grecque, et aux arabesques usitées dans nos édifices modernes. Enfin, dans une grotte, dont l'ouverture est extrêmement étroite, et dont les ornemens sont en partie détruits par la fumée des fascines et des torches, on remarque deux statues de sept pieds de proportion, se tenant par la main, et au-dessus de ce groupe deux chiens en laisse, couchés sur un autel, auprès duquel deux figures à genoux, paraissent en adoration.

TEL est, en raccourci, la tableau que présente encore aujourd'hui la ville de Thèbes. Nous avons, pour ainsi dire, transporté le lecteur sur les lieux : nous laissons à son imagination le soin de rassembler les ruines éparses de cette immense cité, de réédifier ses ateliers, ses palais et ses temples, et de relever les portes redoutables qui vomissaient, en un instant sept cent mille combattans dans la plaine.

APRÈS avoir payé un juste tribut d'admiration aux monumens de la capitale de l'Égypte, après avoir

rendu à leur antiquité notre premier hommage, nous verrons avec un intérêt nouveau ceux qui sont répandus dans les autres parties de ce pays.

Un des plus étonnans est le portique d'Hermopolis, édifice de cent vingt pieds de largeur, sur soixante de hauteur; ses colonnes, couronnées d'un chapiteau qui ne ressemble point aux autres chapiteaux connus, sont formées par des faisceaux de plantes de lotus, et ont trente-cinq pieds de circonférence. L'architrave est composée de cinq pierres de vingt-deux pieds de long; et celle qui reste de la corniche en a vingt-quatre. La richesse des ornemens est subordonnée avec le plus grand art à l'effet général de l'ensemble; et rien n'égale, surtout, le beauté de l'appareil. Le globe ailé figure sur l'astragale des deux côtés du portique, et sous le plafond entre les deux colonnes du milieu.

Le temple de Dendérah, autrefois Tintyris; est peut-être un modèle d'architecture: il prouve que la perfection de cet Art ne consiste pas uniquement dans l'emploi des ordres dorique, ionique et corinthien, mais qu'elle est le résultat de l'accord des différentes parties entr'elles. Ce ne sont pas les bas-reliefs, les inscriptions, les tableaux historiques et scientifiques, dont ce monument est chargé, qui fixent les premiers regards. La première impression

que l'on éprouve, est celle que produisent la simplicité et la belle ordonnance des lignes. Les ornemens traités comme partie accessoire, laissent à la régularité de l'élévation toute sa noblesse et sa grandeur. Une large corniche, au milieu de laquelle on remarque une tête d'Isis, couronne majestueusement le faîte de l'édifice: on voit, au-dessous, sur l'entablement, le globe ailé, dont les plate-bandes, qui forment l'entre-colonnement du milieu, sont également décorées. Un tore, qui semble cercler le monument, ajoute un certain aspect de solidité au talus, et détruit la maigreur des angles, sans nuire à la fermeté et à la précision de la masse. Les colonnes du portique qui s'élève au-dessus de la nef sont surmontées d'un chapiteau formé par la tête d'Isis, et les nombreux hiéroglyphes qui brillent de toute part, en flattant agréablement la vue, laissent, cependant, le spectateur jouir, sans distraction, de l'effet harmonieux de l'ensemble. Telle est sur-tout, la sensation que produit la porte du sanctuaire. Quant à l'intérieur, les Arts et les Sciences unis par le bon goût en ont décoré l'espace; et l'astronomie, la morale et la métaphysique y ont déposé leurs secrets : des sphinx à mi-corps, tenant entre leurs pattes des gouttières, faisaient une partie de son ornement, et servaient à le rafraîchir, par le moyen de l'eau que l'on versait sur la plate-forme du temple. Les différentes chambres sont remplies

de peintures aussi intéressantes que soignées, parmi lesquelles on doit remarquer le planisphère céleste qui occupe le plafond de l'appartement supérieur du monument principal : ce tableau est partagé en deux portions égales par une grande figure que l'on peut prendre pour celle d'Isis, ayant les peids appuyés sur la terre, les bras étendus vers le ciel, et occupant l'espace qui sépare du firmament les régions terrestres ; dans l'autre partie, une figure semblable occupe le même espace, et couvre de son corps quatorze globes distribués sur un nombre égal de bateaux, auxquels sept bandes ou zones servent de base, et que des hiéroglyphes innombrables accompagnent et divisent. Cette première chambre est suivie d'une seconde, couverte aussi de tableaux hiéroglyphiques, mais qui n'est éclairée que par l'ouverture de la porte. Les sujets tracés dans la partie supérieure, sont également relatifs au mouvement du ciel, et ceux des murailles à celui de la terre, aux influences de l'air, et à celle de l'eau. Isis représentée par-tout avec les attributs qui la caractérisent, était la divinité particulièrement révérée dans les temples de Tintyris : toutes les offrandes lui sont adressées, quand elle ne les présente pas elle-même à Osiris son époux, et son image fait le principal ornement des édifices qui lui sont consacrés.

Plusieurs petits temples, cachés sous les ruines des constructions arabes, recèlent encore des sculp-

tures au milieu desquelles on distingue un Zodiaque. Enfin, on voit à Tintyris des représentations de péristiles de temples soutenus par des cariatides; images copiées, depuis, dans les bains de Titus à Rome, et imitées récemment par Raphaël.

QUE dirons-nous du temples d'Esnay, l'ancienne Latopolis? Quoi de plus beau que la disposition de son plan environné de galeries extérieures! Quoi de plus riches que les huit colonnes, encore debout, dont la vigne, le lierre et la feuille de palmier, forment les chapiteaux! Quelle idée les fragmens de cet édifice ne donnent-ils pas de son ensemble?

MAIS rien n'égale la perfection de celui d'Etfu, anciennement Apollinopolis : toutes les parties en sont également belles. Rien de plus simple que ses lignes majestueuses; rien de plus pittoresque que l'effet de l'élévation, et de plus heureusement compassé que chaque membre de ce bel ensemble. Le monument est assis sur une hauteur, du sommet de laquelle, comme une forteresse, il domine une vallée spacieuse. L'aspect général offre une longue suite de portes pyramidales, de cours, de galeries, de portiques, de nefs construites avec d'énormes rochers de grès. Cette matière très-fine donne aux différens ornemens le fini du marbre le plus pré-

cieux; et les figures ainsi que les hioroglyphes, infiniment variés, sont d'une exécution aussi savante que précieuse. On trouve sur-tout un goût exquis dans les sculptures de la chambre intérieure, dans laquelle on descend à travers les masures qui couvrent la plate-forme du temple.

Ce que nous avons dit jusqu'ici, suffit, sans doute, pour nous donner une idée juste de l'état des Arts chez les Égyptiens. Nous devons être convaincus qu'ils avaient un rapport intime avec les intentions des Législateurs. L'architecture, sur-tout, était essentiellement adaptée aux besoins des peuples, et à la nature du climat; point de pluie, point de toit, par conséquent point de fronton. La stagnation des eaux du Nil minait la partie inférieure des édifices; les talus consolidèrent leurs bases. Rien n'était fait au hazard; et tout prouve que les Egyptiens n'ont jamais séparé le bon sens du bon goût. Persuadés que la solidité est le mérite essentiel de l'architecture, et que sa véritable beauté tient à la confiance qu'elle inspire, ces peuples judicieux ont évité dans leurs constructions les tours de force qui ne produisent qu'une vaine surprise accompaguée d'un sentiment inquiet et pénible. Quant à la décoration de leurs bâtimens, elle n'était point le produit d'une imagination déréglée qui suit aveuglément son caprice; elle présentait un sens moral sous des formes convenues. Leurs

édifices publics étaient, pour ainsi dire, des volumes scientifiques ouverts à tous les yeux, et dans lesquels chacun pouvait puiser des connaissances utiles. Pour faciliter l'intelligence des figures qui composaient leurs tableaux, ils les entremêlaient de petits hiéroglyphes que l'on peut regarder comme une écriture cursive. C'était, au défaut de l'Imprimerie, un moyen simple et grand de perpétuer les évènemens importans, et les principes des Sciences. Le vulgaire, écarté des bibliothèques par l'assiduité de ses travaux, s'instruisait par la vue des images, tandis que les initiés étudiaient ces manuscrits tracés sur des feuilles de papyrus, semblables à celui que l'on a trouvé dernièrement dans la main d'une momie. Cette découverte prouve que les livres étaient en usage dans les tems dont nous parlons; et la bibliothèque d'Osimandès ne laisse aucun doute à cet égard. C'est sur son frontispice que l'on lisait cette inscription philosophique : *Le remède de l'ame.*

Nous n'avons dit qu'un mot des pyramides de Memphis. Nous n'avons point parlé de celles de Giseh, de celles de Sakharah, l'ancienne Nécropolis, et de plusieurs autres. Ces monumens, à-peu-près semblables, ne sont d'aucun intérêt sous le rapport de l'Art; et, soit qu'on les considère comme des tombeaux, soit qu'on les regarde comme des observatoires astronomiques, ne prouvent rien en faveur des progrès du goût.

Que d'objets intéressans se sont offerts successivement à nos yeux; et quelles obligations n'avons-nous pas aux voyageurs éclairés qui nous les ont indiqués! Nous nous plaisons, en les citant, à remplir envers eux un juste devoir de reconnaissance. C'est à l'ouvrage du citoyen Denon, et à l'amitié du citoyen Balzac, que nous devons les renseignemens qui nous manquaient sur un pays que nous avons, nous-mêmes, en partie vu. Nous regrettons que les bornes de notre ouvrage ne nous permettent pas de nous étendre davantage, et de suivre ces artistes distingués dans l'expédition d'Egypte. Mais nous avons encore d'autres régions à parcourir; et déjà l'imagination du lecteur impatient nous a devancé dans l'Asie.

Si les autorités de nos contemporains et celle des témoins oculaires nous sont nécessaires pour ajouter foi à l'existence des monumens que nous venons de décrire, comment pourrons-nous croire à l'existence de ceux dont nous retrouvons à peine quelques traces dans l'histoire? Comment pourrons-nous nous en rapporter à ce que les auteurs anciens racontent des ouvrages exécutés à Babylone? Cependant, ceux qui subsistent encore en Egypte suffisent à nos yeux pour justifier des récits qui, sans objets de comparaison, pourraient nous paraître fabuleux; et le voyageur qui a pénétré dans les pyramides,

qui s'est promené dans les Palais des Pharaon, pourra se faire aisément une idée de celui de Sémiramis.

ESSAYONS de rassembler ces matériaux épars dans les fastes de l'antiquité, et présentons au lecteur l'ensemble des travaux exécutés par la reine d'Assyrie, vers l'an 2122 avant le Christ.

DÉJA les cent portes d'airain, décrites par Hérodote, nous sont ouvertes, et nous apercevons le principal monument de la fameuse Babylone. Mais quittons le style figuré, et écoutons ce que disent les anciens de la grandeur et de la magnificence de ce monument.

SES murailles étaient décorées d'animaux de toute espèce, exécutés en brique, et coloriés de manière à imiter parfaitement la nature. Sémiramis et Ninus, son mari, y étaient représentés, la première tuant un tigre de son dard, le second abattant un lion. Ici on voyait les effigies, en bronze, de Jupiter et de Bélus; là, on retrouvait celles du roi et de son épouse, accompagnés tous deux des principaux officiers de l'état. On avait placé sur le haut du temple, au milieu de la ville, la statue d'or du père des Dieux, et celles de Junon et de Rhéa. Jupiter, debout, avait quarante pieds de haut. Junon, dans

la même attitude et dans la même proportion, tenait de la main droite un serpent, et de la gauche un sceptre enrichi de pierres précieuses. Rhéa paraissait assise dans un char d'or, ayant à ses genoux deux lions, et à ses côtés deux énormes dragons d'argent. Une table d'or, de quarante pieds de long sur dix-neuf de largeur, était dressée en présence de ces divinités, et supportait deux urnes, deux cassolettes, et trois coupes de même métal, chacune d'un poids énorme.

MAIS rien ne semble égaler la proportion colossale du fameux temple de Bélus, monument carré, composé de huit tours, construites en retraite les unes sur les autres. La hauteur de cet édifice, selon Diodore, passait toute croyance : Strabon la fixe à une stade, mesure qui correspond à six cents de nos pieds. La largeur de l'empâtement était proportionnée à cette hauteur. Alexandre ayant voulu réédifier ce temple, démoli par Xercès, employa, pour enlever les décombres dont son emplacement était couvert, deux mois de tems, et les bras de dix mille ouvriers qui ne purent achever cette opération préliminaire.

QUE dirons-nous de la somptuosité des jardins de Babylone, de ces terrasses énormes, élevées les unes sur les autres, des routes magnifiques qui

venaient y aboutir ? Que dirons-nous, enfin, des vastes quais qui bordoient l'Euphrate, des canaux immenses creusés pour la distribution de ses eaux, et du pont célèbre qui joignait ses rives? On sait qu'il était construit sans voûtes, et qu'il avait près de cent toises de long sur quatre de large : ses piles, à onze pieds les unes des autres, étaient formées d'assises de pierres dont les joints, remplis de plomb fondu, étaient liés ensemble par des clefs de fer. Des éperons excessivement avancés rompaient l'action du courant de l'eau, et en diminuaient le choc. Quelles difficultés la rapidité du fleuve et la profondeur de son lit ne durent-elles pas opposer à une semblable construction? et quels moyens ingénieux ne durent pas employer les architectes qui en triomphèrent?

L'HOMME raisonnable est tenté de se défier de l'exagération de ces récits; et le respect seul pour les traditions de ses ancêtres semble lui faire un devoir d'y ajouter quelque foi. Il sait que les faits sont le plus souvent enflés en passant de bouche en bouche, et qu'il n'en est pas généralement des objets que nous apercevons dans le lointain des tems comme de ceux qui se présentent à nos yeux dans le lointain de l'horizon. Ceux-ci, assujettis aux effets naturels de l'optique, se peignent en petit à nos regards, tandis que les autres, par un effet

inverse, semblent s'agrandir à notre imagination en raison de leur éloignement. C'est au bon sens à rectifier les erreurs du tems, comme il rectifie celles de la vue; mais notre unique but, dans cet ouvrage abrégé de la marche des arts, étant d'enflammer le génie des artistes, et de renfermer dans un cadre, dont on embrasse facilement l'étendue, tout ce qui peut donner une haute idée des efforts de l'esprit humain, nous laissons aux antiquaires les dissertations spécieuses qui substituent doctement le vague du doute à des données plus ou moins satisfaisantes : nous abandonnons aux chronologistes la vérification des dates ; et poussant plus avant nos recherches, nous suivrons à tâtons les voyageurs qui ont pénétré dans les contrées peu fréquentées de la Chine et de l'Inde. Il ont découvert dans ces pays plusieurs montagnes auxquelles on a donné des formes d'hommes et d'animaux. L'une d'elles représente une figure humaine, dont le nez et les yeux se distinguent à plusieurs milles de distance. Il existe à Salcète et à Illoura des pagodes dont les colonnes et les figures de ronde-bosse sont taillées au ciseau dans le même rocher, et auxquelles on suppose 3000 ans d'existence. Enfin, on affirme avoir aperçu dans l'Inde un temple taillé dans une montagne. Sa construction est aussi gigantesque et aussi extraordinaire que celle de tous ceux que nous avons décrits : sa partie supérieure, terminée

en pyramide, est surmontée d'une statue colossale à quatre bras, et les angles inférieurs sont flanqués d'éléphans monstrueux, attachés par des chaînes évidées avec le plus grand art dans le massif du roc. Le tout ensemble présente l'amalgame du style indien et du style égyptien, ce qui prouve les rapports que ces anciens peuples avaient entr'eux. Quelques auteurs regardent ces monumens comme antédiluviens; mais nous les plaçons à cette époque, parce qu'il nous serait impossible de préciser celle à laquelle ils appartiennent, et que nos recherches à cet égard ne feraient que ralentir notre marche. C'est aussi pour éviter les longueurs, que nous nous croyons dispensés de rapporter en détail ce que l'on dit de la fameuse Ninive, de l'étendue de son enceinte, de la somptuosité de ses édifices, et du luxe de Sardanapale. Il serait également inutile d'exhumer les monumens douteux des nations, qui étaient, au tems dont nous parlons, plus ou moins enfoncées dans les ténèbres de la barbarie; mais nous ne pouvons garder le silence sur le peuple Hébreux, dont la célébrité commence au moment de sa captivité en Égypte, sous le règne de Rampsès.

AMÉNOPHIS, successeur de ce prince, fut celui que les flots engloutirent, quand les Israëlites, sous les ordres de Moïse, leur chef, traversèrent la mer

Rouge. Ils partirent, alors, chargés des dépouilles de leurs dominateurs, emportant avec eux beaucoup d'objets précieux, et le goût des arts d'imitation qu'ils avaient puisé en Egypte. Peu de tems après, en 1595, ils construisirent le tabernacle au milieu de l'Arabie déserte. L'argent, l'or et les pierreries, furent les matières employées à la construction de cet édifice, dont rien, dit-on, n'égalait la magnificence. Les artistes Béséléeb et Oliad, chargés de l'exécution de cet ouvrage, étaient tellement habiles, que leur talent est regardé, dans l'Ecriture, comme un don de Dieu. Bientôt le peuple, naturellement superstitieux, qui se rappelait encore les images mystérieuses de l'Egypte, travailla à la fonte du veau d'or, et fléchit les genoux devant son propre ouvrage. Nous ne pouvons rien dire sur le goût particulier de cette idole réduite en poudre par législateur sacré; mais son existence prouve le fanatisme du vulgaire, pour les objets qui frappent ses sens, et démontre avec quelle facilité une image matérielle peut détourner son attention de la réalité.

Cette propension du peuple à prendre le type d'un objet pour l'objet même auquel il correspond, a été de tout tems la source des différentes idolâtries. La Divinité fut d'abord honorée dans ses œuvres les plus marquans, tels que le soleil, la lune et les autres astres. Ces constellations reçurent, dans la

suite, des formes conventionnelles : on les revêtit des traits hiéroglyphiques de différens personnages, qui, agissant de concert, ou se faisant la guerre entr'eux, figuraient le grand système de la nature ; et ces figures, après avoir conservé long-tems leur véritable valeur, la perdirent dans l'esprit du vulgaire, qui oublia insensiblement les objets dont elles devaient faciliter le souvenir et l'application. La peinture et le dessin furent, dans le principe, la seule écriture usitée. Chaque substantif naturellement représenté, concourait à la formation d'une phrase, par le moyen de certains signes auxiliaires qui nous sont inconnus ; et les révolutions célestes, représentées par différens personnages, étaient tracées sur les murailles des temples. Ces espèces de tableaux furent, dans la suite, mis en action par les prêtres et les initiés. C'était proprement ce qui formait les cérémonies du culte. Ainsi le moyen simple et ingénieux de la pantomime aprenait aux hommes, tantôt par de simples peintures, tantôt par des scènes mouvantes, ce qui leur importait le plus de connaître.

LES Phéniciens donnèrent à ces figures et à ces cérémonies le nom de Mystère ; Mystarim, traduit en langue Chananéenne par Mystarin et en francais par Mystère, mot qui signifie secret, couverture, enveloppe.

Les objets qui frappaient les yeux avaient un sens bien différent de celui qu'ils semblaient présenter, puisqu'ils s'appelaient mystères, enveloppes. Quand nous voyons paraître dans les fêtes antiques un enfant, un oiseau, un feuillage, ou telle autre figure, nous ne devons pas nous arrêter aux apparences. Une mère féconde est un symbole de fécondité, et un homme ne serait point une enveloppe, s'il ne signifiât autre chose qu'un homme. Les piliers ou grosses pierres quarrées qu'on arrosait d'huiles et d'essences, et qu'on adora dans la suite comme autant de Dieux, avaient aussi leur sens particulier: elles servaient à marquer le lieu de l'assemblée religieuse, et se nommaient *Bétilies*, d'où vient le mot *Béthel*, qui veut dire maison de Dieu.

Les mystères portatifs, ou les fêtes dans lesquelles on transportait processionnellement les corbeilles et les coffres contenant les choses sacrées, se nommaient les *Palilies*, les *Ménies* ou *Manies*, termes empruntés du langage phénicien, qui exprimait par *Palili* et *Manim* les ordonnances, ou les annonces des réglemens. Ces mêmes cérémonies sa'ppelaient chez les Grecs Thesmophories, mot qui n'est qu'une traduction exacte des deux premiers. L'enfant naturel ou de métal que l'on portait, était donc le Thesmophore, ou porteur de réglement. Son discours imprimait le respect pour le Créateur, prêchait

l'obnégation des passions, et appelait à une vie plus heureuse et plus durable. Le nom d'Hiérophante désignait la fonction que ce personnage avait à remplir; et c'est par erreur qu'il fut dans la suite regardé comme une Divinité.

OSIRIS, ce Dieu soleil, si fameux en Egypte et en Phénicie, n'était qu'une enveloppe, ainsi qu'Isis; mais ce serait peut-être errer que de croire que ces figures et les cérémonies des grands mystères, telles que celles des fêtes de Cérès et de Bacchus, ne fussent que de simples emblêmes du mouvement du ciel. Tous ces signes, reproduits dans tous les cultes, avec différentes modifications, ne pouvaient être exclusivement relatifs à l'ordre des saisons. On n'en eût pas fait des mystères, et l'on n'eût pas exigé des sermens de ceux qui y étaient initiés. Au surplus, quelle que soit la science que les inventeurs de ces hiéroglyphes aient voulu transmettre au sage, à l'inçu du vulgaire, il est certain qu'elle a pour base la morale la plus pure, et que les fables, les allégories et les figures en contiennent le développement. S'il en était autrement, comment expliquer les meurtres, les assassinats, les adultères, les incestes qui couvrent presque toutes les pages des livres religieux? Ne serait-ce pas faire injure à leurs auteurs, que de ne pas supposer à leurs fictions un sens moral, bien différent du sens matériel?

SALOMON regardait les proverbes, les énigmes, les hiéroglyphes, les paraboles, comme des objets dignes de l'étude d'un sage. Le sage, dit-il, s'adonnera à l'étude des hiéroglyphes et des paraboles; il discutera les proverbes pour y découvrir la science qui y est cachée. Ce roi philosophe fit aussi défense aux prêtres d'expliquer le sens des allégories ailleurs que dans les temples, où étaient réunis les initiés, connus sous le nom de Lévites, personnages éprouvés sous le rapport des mœurs.

NOUS avons, à la vérité, beaucoup d'allégories qui s'écartent du but que les sages s'étaient proposé; mais celles-ci ne sont point leur ouvrage: il faut les attribuer à l'ignorance qui défigura les types sacrés auxquels il était expressément défendu de ne rien changer, et qui ajouta aux fables tronquées, des pratiques frivoles, superstitieuses, souvent, même, infames et cruelles. Telle fut l'origine de celles qui furent usitées dans la Grèce. Cette partie du globe, si intéressante par le rôle qu'elle joue dans la suite, resta long-tems ensevelie dans les ténèbres de la barbarie; mais l'arrivée de Cécrops, originaire d'Egypte, lui donna bientôt une nouvelle face. Ce prince soumit plusieurs peuplades grecques par la force des armes, conquit l'amitié des autres par la douceur, et pour se maintenir dans un pays continuellement exposé aux incursions des anciens habitans, bâtit un

château, nommé Cécropia, qui servit depuis de citadelle à la ville d'Athènes. C'est à l'époque du règne de ce conquérant que commence celle des marbres, surnommés d'Arondel, et que l'on voit s'élever les villes de Corinthe, de Thèbes, en Grèce, d'Ilium dans la Phrygie, de Carthage en Afrique, et de la nouvelle Tyr. Peu de tems après, en 1218, commença la guerre de Troye, cité prise et détruite l'an vingt-deuxième de Ménestée, le 24 du mois Targlion; Enée fugitif passa dans la Thrace, delà en Sicile, et débarqua avec 600 hommes en Italie, où il fonda le royaume des Latins. Ce fut enfin à-peu-près à cette époque que s'éleva la ville de Smyrne, et que Salomon entreprit la construction du temple de Jérusalem.

ON connaît la description de ce monument par Joseph, historien profane; mais on est incertain de savoir s'il s'est livré à l'exagération, en copiant dans ses récits les ouvrages orientaux, ou s'il a pris à la lettre ce qui n'était dit qu'au figuré. Ce merveilleux édifice avait vingt coudées de largeur, soixante de hauteur et autant de longueur. Il était intérieurement recouvert de bois de cèdre, sur lequel on avait sculpté des feuillages dorés; et rien n'était plus somptueux que les ornemens qui y brillaient de toute part. Au milieu d'une quantité innombrable de vaisseaux d'or et d'argent destinés au service du temple, on remarquait

un vase d'airain de cinq coudées de haut sur trente de circonférence. Il était soutenu par douze bœufs de même métal; trois regardaient l'orient, trois l'occident, trois le midi et trois le septentrion. Ce vaste réservoir, destiné à la purification des prêtres, contenait près de trois cents muids d'eau, et était enrichi de festons, de guirlandes et de représentations d'animaux, exécutés par les artistes les plus habiles. De plus amples détails ne donneraient pas une idée plus juste du fameux temple de Jérusalem; et nous mettrons le complément à celle que l'imagination peut en concevoir, en disant que Salomon employa à la construction de cet édifice mystérieux trente mille de ses sujets, soixante et dix mille étrangers qui servaient à porter les pierres et les matériaux, quatre-vingt mille autres qui étaient maçons, et dont trois mille deux cents faisaient les fonctions de maîtres.

Nous n'ajouterons pas de nouvelles preuves à celle-ci, pour démontrer que les arts chez les anciens peuples avaient atteint un degré de perfection proportionné à la latitude que les lois leur accordaient: ils ne présentent, pendant ce laps de tems que nous venons de parcourir depuis le déluge jusqu'à l'an 1019 avant notre ère, qu'une foule d'objets gigantesques. On était loin, dans ces siècles reculés, de la perfection que nous recherchons; mais le génie alors comprimé sous le rapport du goût, ne fut que plus empressé de

produire, et se dédommagea par l'étendue de ses productions, des entraves auxquelles il était assujetti. Aussi les monumens de nos ancêtres ne furent-ils que d'énormes ébauches; et les arts, de leur tems, eurent le sort des plantes trop hâtives, dont les tiges démesurées ne portent que des fruits avortés.

La peinture, sur-tout, semble jouer un rôle infiniment au-dessous de celui auquel elle prétendit dans la suite : elle ne fut long-tems qu'un dessin enluminé, qui tint lieu de langue écrite : l'usage qu'on en fit dut nuire à sa perfection, en nécessitant une pratique trop prompte; et ses progrès ne datent que de l'époque à laquelle on substitua des lignes géométriques diversement combinées à une immensité de figures représentant au naturel les différens sujets. Une échelle et une tour représentaient le siège d'une ville. Deux mains armées, l'une d'un bouclier, l'autre d'un arc ou d'une épée, désignaient une bataille. Une palme indiquait une victoire. Le but n'était pas de porter l'imitation au point de faire illusion, mais, seulement, de transmettre des faits dont on voulait perpétuer le souvenir; c'est pourquoi les images étaient profondément incrustées dans les murailles, et les couleurs avaient une solidité capable de résister aux outrages du tems.

A ces causes principales de l'enfance prolongée de la peinture, se joignent celles qui résultent de la complication des moyens dont elle fait usage, et de la

multitude de connaissances qu'elle exige de la part de l'artiste qui s'y livre : Homère, seul, en parle comme d'un art, et semble faire présumer son existence à l'époque de la guerre de Troye. Il s'exprime ainsi :

CEPENDANT Iris, sous les traits de Laodice, épouse d'Antenor, et la plus aimable des filles de Priam, vole vers la belle Hélène : elle entre dans le palais de Pâris, et le trouve occupé à tracer une riche broderie ; c'était l'histoire de ses malheurs, les combats des Grecs et des Troyens, et la guerre que les yeux de son épouse avaient allumée.

SI l'on savait broder une bataille, il est probable que l'on savait la peindre ; et l'existence des riches teintures de Tyr et de Sidon prouve la connaissance que l'on avait de la variété des couleurs et de leur amalgame. Cependant ce prince des poètes n'étant pas contemporain de l'évènement qu'il a célébré dans ses vers, nous ne pouvons tirer de ces citations que des inductions vagues.

QUANT aux autres arts, ils furent au moins aussi cultivés que ceux dont nous nous occupons principalement. C'est à tort que l'on prétend que l'anatomie fut ignorée des Egyptiens. Atothès, l'un de leurs plus anciens rois, écrivit un livre sur cette science ; et si l'on réfléchit aux cérémonies usitées dans les funérailles de ces peuples, on doit croire que la pratique dembaumer

les cadavres avaient dû provoquer la curiosité de quelques hommes, et les porter à étudier la charpente du corps humain.

Les aromates qu'on employait pour préserver les morts de la putréfaction, et la parfaite conservation des momies, prouvent que la chimie n'était point inconnue. Enfin la Colchide, si renommée par la multitude de ses plantes, et par leurs différentes propriétés, avait dû mettre les peuples de l'Asie à même d'étudier avec succès la botanique.

Si nous portons nos recherches sur l'art de la navigation, nous sommes obligés de convenir de l'ancienneté de son invention; elle appartient à tous les peuples qui ont habité les bords de la mer. Un tronc d'arbre flottant sur l'onde donna aux plus hardis l'idée d'en rassembler plusieurs et de former un radeau. Bientôt un seul bois creusé forma une nacelle, nommée par les Grecs monoxyles.

Le vaisseau le plus fameux de l'antiquité est celui que montèrent les Argonautes; et le nom d'Argos, qui le construisit, a été préservé de l'oubli. Cette barque avait cinquante rames; et quand Homère lui prête des voiles, il prend une licence qui prouve que la navigation, de son tems, était plus avancée qu'elle ne l'était à l'époque dont nous parlons. Cette vérité est attestée par le poème d'Orphée, le premier qui ait célébré l'expédition de la Colchide.

Au tems du siège de Troye, les vaisseaux n'étaient point encore pontés : ceux avec lesquels Achiles prit douze villes, par mer, ceux qui composaient la flotte des Grecs confédérés, n'étaient que de simples barques qui contenaient cinquante hommes, ou cent vingt au plus, selon Thucydide.

La médecine s'exerçait comme elle s'exerce encore aujourd'hui chez certains peuples de l'Orient. Les malades étaient exposés à la porte de leurs maisons : il n'était pas permi de passer près d'eux, sans s'informer de la nature de leurs maux : ceux qui les avaient éprouvés, indiquaient les remèdes dont ils avaient fait usage pour se guérir, et les conseils qu'ils donnaient aux malheureux, n'attendaient pas leur salaire.. C'était, surtout, dans les vieillards, que les malades plaçaient leur confiance : ceux-ci devaient à une longue expérience l'acquisition d'une grande quantité de recettes, et le discernement nécessaire pour en faire une juste application. La chirurgie, confondue avec la médecine, se bornait à des opérations faciles, tendantes à remettre en place, et à rapprocher des parties divisées, dont la nature seule aurait mal-adroitement opéré la soudure.

Les ouvrages d'Hermès Trimégiste, soit qu'on considère ce personnage comme un être fantastique,

soit qu'on le regarde comme un être réel, prouvent que la physique avait été profondément étudiée. On dit que cet homme extraordinaire grava sur une seule émeraude le procédé du grand œuvre.

L'AUTEUR hébreu, qui a pour titre *la Maison de Melchisedech*, parle d'un premier Hermès en ces termes :

LA maison de Chanaan vit sortir de son sein un homme d'une sagesse consommée, nommé Adris ou Hermès : il institua, le premier, des écoles, inventa les caractères, les arts et les sciences : il en possédait une, entr'autres, qu'il ne communiqua qu'aux prêtres, en leur enjoignant de la garder pour eux avec un secret inviolable : ceux-ci promettaient, par serment de ne la divulguer qu'à ceux qui, après de longues épreuves, auraient été trouvés dignes de leur succéder dans leurs fonctions. Cette science fut appelée *l'art sacerdotal*; et les rois défendirent, sous peine de perdre la vie, la moindre indiscrétion à ceux qui y étaient initiés.

ALKANI et Géladius font mention d'un second Adris ou Hermès, surnommé par excellence Trimégiste : il porta l'art sacerdotal, et toutes les sciences, beaucoup plus loin que le premier. Voici comme ces auteurs s'expriment à ce sujet :

Du tems d'Abraham, vivait en Égypte Hermès ou Adris second; que la paix soit avec lui! Il fut nommé Trimégiste, parce qu'il était à-la-fois, roi, philosophe et prophète : il enseigna l'art des métaux, la science des nombres, et celle de la nature, qui le conduisit à toutes les autres. Eusèbe déclare expressément, d'après Manithou, que Hermès fut l'inventeur des hiéroglyphes, qu'il en dévoila le sens aux prêtres; que l'intelligence en fut communiquée à Ptolomée Philadelphe, qui, quoique peu discret, ne révéla jamais le secret qui lui avait été confié.

Selon Philon, ce fut en Égypte que Moïse apprit la philosophie symbolique, ou la science de la nature. Abraham, auteur hébreu, assure *in exordio Geneseos*, que tout ce qui est contenu dans la loi des Juifs est écrit dans un sens allégorique, et voilé par des paraboles. Ce fut dans les ouvrages d'Hermès que le législateur sacré puisa la sagesse; et nous ne partageons pas l'opinion de ceux qui attribuent le *Pimander* aux Chrétiens, à cause de la conformité de ses dogmes avec ceux du christianisme : cette objection n'est d'aucun poids, quand on sait que toutes les religions qui ont eu du succès, sont basées sur les mêmes principes, et doivent, par conséquent, avoir les plus grands rapports entr'elles.

Ce que nous avons dit de la physique peut servir

à lever toute espèce de doute relativement aux progrès de l'astronomie. On fait remonter à 3100 ans avant Jésus-Christ la formation des tables astronomiques dressées dans l'Inde par les Brames. Les peuples de l'Asie durent être provoqués à l'étude des astres par l'aspect d'un ciel pur, qui semblait leur présenter à nu le feu de ses rouages; et l'on doit peut-être à leur goût pour l'observation, l'élévation prodigieuse de leurs édifices.

NOUS ne nous attacherons pas à prouver l'antiquité de la musique et de la poésie. On sait que la mythologie, dont les Égyptiens sont les inventeurs, est la base de celle-ci; et que l'empereur Kun, qui créa la musique chinoise, vivait 2205 àns avant notre ère. Il est à remarquer, en outre, que le système musical des Grecs et celui des Chinois sont le complément l'un de l'autre, et paraissent n'en avoir formé qu'un seul chez un peuple plus ancien.

QUANT à l'art de la législation, il consistait plutôt à prévenir le mal qu'à le punir. Les besoins factices étant autrefois beaucoup moins multipliés qu'il ne le sont aujourd'hui, les contestations étaient alors plus rares qu'elles ne le sont de nos jours; le code civil était peu compliqué; et les agens nécessaires pour le mettre à exécution, étant peu nombreux, formaient un corps aussi respecté que respectable. Il ne fallait pas alors, pour consolider un simple marché, le

concours des écrits et de plusieurs témoins. La parole seule sanctionnait toutes les conventions; et la construction grotesque d'un contrat n'ouvrait pas la porte du dédale des procédures. Ce serait une erreur que de regarder comme des barbares des peuples dont l'organisation civile serait excessivement simple, et de considérer comme des modèles de perfection ceux qui, par l'effet d'une fatale expérience, se seraient formé un code de lois plus fastueux. L'acception forcée que nous donnons au mot civilisation, nous fait prendre le change sur le véritable sens qu'il renferme. Cette expression, qui vient du mot latin *civis*, désigne l'état de ceux qui, renonçant à la vie errante, se lient par de nouvelles conventions, et se réunissent dans des cités; mais cet état, qui peut comparativement être le plus heureux, ne répond pas toujours à l'idée de perfection que nous attachons à l'état de civilisation. La civilité et l'urbanité ne consistent, le plus souvent, que dans un extérieur composé, qui, sans rendre les individus meilleurs, leur prête à tous les dehors de la vertu. Nous sommes choqués des formes austéres de l'homme agreste, et nous nous mettons en garde contre ses moindres défauts. Nous sommes victimes des vices de l'homme civilisé, qui nous séduit par des formes aimables.

TERMINONS l'esquisse de cette époque en citant

les principaux personnages qui l'ont illustrée. De ce nombre sont Amphion, fameux musicien, qui, selon la fable, bâtit la ville de Thèbes au son de sa lyre; Hyagnis, fameux flûteur phrygien; Marsias, et Olimpe son disciple; Tamiris, la plus belle voix de son tems; et Dédale, artiste célèbre, qui excella dans l'architecture, la sculpture et la mécanique: quelques auteurs regardent ce dernier comme le type des sciences, dont on le fait l'inventeur: leur opinion, à cet égard, se fonde sur le sens du mot grec *dedala*, qui signifie tous les ouvrages faits avec art; mais, en admettant que Dédale ne soit qu'un être imaginaire, on ne peut nier que les ouvrages qui lui sont attribués ne fassent époque dans l'histoire des arts. Ce fut lui qui métamorphosa les hermes, ou pierres quarrées, en statues, et qui construisit le fameux labyrinthe de Crète, île qui lui servit de retraite, lorsqu'après s'être souillé du sang de son neveu, il se réfugia à la cour de Minos II. Peu de tems après, un nouveau crime le fit enfermer dans une étroite prison; mais il parvint à s'évader avec son fils, et se retira à Inychus, en Sicile. Sa présence ne tarda pas à allumer la guerre entre ses nouveaux hôtes, et le premier, qui le réclamait avec instance. Cependant les Siciliens furent redevable à cet homme extraordinaire de leur progrès dans les arts; ils furent ses élèves, ainsi que les Etrusques; et c'est pour cette raison que quelques

savans pensent que les progrès de ces peuples sont antérieurs à ceux des Grecs. Parmi les productions de Dédale, Pausanias cite plusieurs morceaux que l'on voyait, ou que l'on se rappelait encore de son tems. Il fait mention d'un siège ou espèce de trône qui existait à Corinthe; d'un Hercule nu, en bois, placé près du temple de Vénus Chalinitis; d'une autre statue, également en bois, érigée dans le temple d'Hercule, à Thèbes; et d'une figure de Trophonius que l'on admirait à Lébadée. On possédait encore de cet artiste la Britomartis, à Olynte, ville de Crète, et à Cnosse, une minerve, ainsi qu'un morceau, représentant un chœur de danse, ouvrage exécuté pour Ariane, et célébré dans les chants du divin Homère.

A côté de cet homme illustre nous placerons Memnon de Syenne, peintre et sculpteur; Zoroastre, grand philosophe, qui conquit par ses prédictions le trône des Bactriens, et qui, vaincu par Ninus et Sémiramis, appela sur lui le feu du ciel par lequel il fut consumé.

Epéus n'est pas moins célèbre que les personnages que nous venons de citer : les Corinthiens regardaient comme un chef-d'œuvre de ce statuaire une sculpture en bois qui représentait Mercure; mais l'ouvrage qui l'a particulièrement immortalisé, est le fameux cheval

de bois, par le moyen duquel les Grecs s'emparèrent de Troye. Selon les poètes, cette statue colossale fut introduite dans la ville, au grand étonnement des habitans; mais bientôt ses flancs entrouverts vomirent un essain de héros, qui portèrent partout la désolation et la mort. Ce récit merveilleux fait véritablement image, et convient à la poésie; mais il est peut-être plus raisonnable de croire, avec quelques auteurs, que la prise d'Illium fut due à la machine nommée, dans la suite, belier, et qu'une tête de cheval terminait celle dont Épéus fut l'inventeur.

NOUS ne devons pas passer sous silence Asaph, Héman et Iditun, chefs de la musique du tabernacle, sous les rois David et Salomon. Nous aurons sans doute une haute idée de la perfection des accords dans leur tems, si nous en jugeons par l'effet que produisaient les sons de la lyre du roi prophète sur l'esprit de Saül. Que devons-nous penser, enfin, du fameux Hiram, de Tyr, architecte du temple de Jérusalem?

IL nous reste encore à parler de Cadmus, qui abandonna la Phénicie pour venir fonder la ville de Thèbes, à laquelle il donna ce nom, en mémoire de Thèbes d'Égypte sa patrie, et qui enrichit cette nouvelle cité de trois statues de Vénus, faites avec les débris des vaisseaux sur lesquels il avait traversé les mers.

Ce fait prouve que la Grèce fut policée par des colonies parties de l'Égypte et de la Phénicie ; mais on ne peut nier que ce ne soient les peuples venus du nord qui aient le plus contribué à sa population. C'est aux Pélages, nom que l'on donnait aux émigrans septentrionaux, que quelques savans attribuent les monumens de l'art antérieurs à l'émigration de Cécrops, de Danaüs et de Cadmus : ils regardent comme leur ouvrage une statue d'Orphée sculptée en bois dans un temple de Cérès Eleusine, temple bâti en Laconie, non loin des sommités du Taygette. En effet, si les Pélages, qui d'abord s'établirent dans la Thessalie, d'où ils se répandirent dans la Grèce, étaient des Thraces, comme il y a tout lieu de le croire, ils durent rendre un culte particulier à Orphée, poète religieux, qui avait établi dans leur patrie le culte divin, la célébration des mystères, et qui fut l'auteur de la plus ancienne Théogonie.

L'ART à son aurore commence à poindre sur l'horizon de la Grèce : bientôt, comme un astre étincelant, il va, dans sa course rapide, faire éclore, sous ce climat heureux, les chefs-d'œuvres les plus parfaits.

LA nature, dans ce pays, ne s'est point épuisée en productions gigantesques ; et le génie de l'homme ne s'y est point abandonné aux écarts de l'imagination : il n'a pas cherché la grandeur dans l'étendue des

dimensions; mais il l'a trouvée dans des proportions exactes, parfaitement d'accord entr'elles : il a fixé d'une manière invariable les règles du goût; et si les Grecs ont été les élèves des Égyptiens, on peut dire, avec vérité, qu'ils ont surpassé leurs maîtres, et qu'ils sont les nôtres.



PRÉCIS
DE L'ORIGINE
ET
DE L'HISTOIRE DES ARTS
CHEZ LES GRECS.

De tous les peuples dont l'orgueil compte pour quelque chose les productions du génie parmi leurs titres à la gloire, les Grecs sont à coup sûr celui dont le souvenir sera, dans tous les tems, le plus cher aux arts. Serait-ce parce que dans la Grèce un plus grand nombre de citoyens les cultivèrent, que ce respect éternel s'est attaché à la mémoire des Grecs? Non; mais parce que les artistes qu'ils nourrirent parvinrent à un degré de perfection que l'on ne retrouve dans aucun autre empire; et que si d'autres nations, par le caractère de grandeur qu'elles imprimèrent à leurs monumens, réussirent à commander l'étonnement à tous les siècles, les Grecs seuls parlèrent tout à-la- fois à l'esprit, au cœur et au sentiment des hommes de tous les âges, par le charme, la grâce et la

vérité qu'ils répandirent sur les leur. Quel fut leur secret ? L'étude constante de la nature.

Une foule de bons esprits n'accordant pas peut-être à cette étude si nécessaire dans les arts, toute l'importance qu'elle mérite, s'occupa souvent à rechercher ailleurs les causes de cette excellence. L'heureuse température de la Grèce, la pureté du ciel, la fécondité du sol, la richesse des sites, l'aimable fraîcheur des paysages, la beauté des modèles, les formes constamment perfectionnées par la gymnastique, le penchant général pour les voluptés, l'émulation sans cesse accrue par un amour plus vif pour la gloire, l'esprit national, la nature des gouvernemens, enfin la brillante variété des mensonges mytologiques; telles sont les bases, ou séparées ou réunies, sur lesquelles on essaya tant de fois d'appuyer les systèmes divers sur les causes de la perfection à laquelle atteignirent les Grecs. Sans doute ces circonstances nombreuses purent et durent y concourir; mais il est certain qu'elles peuvent se rencontrer partout ailleurs, et dans la même proportion, sans enfanter cependant un artiste, même médiocre. Elle ne sont donc pas les causes premières et nécessaires de la perfection dans les arts. Les Péruviens ne furent pas moins que les Grecs abondamment dotés des riches dons et des magnifiques spectacles de la nature; peut-être même à un esprit tout aussi délié, ajoutaient-

ils une sensibilité plus exquise : cependant la découverte du Nouveau-Monde ne rencontra ni Phidias, ni Praxitelles, chez les fortunés enfans du soleil. Il faudrait donc en conclure que la véritable cause de cette perfection dans les arts appartint à un génie particulier aux Grecs : et peut-être la sagesse ne repousserait-elle pas cette manière de résoudre ce problême; car enfin le moteur éternel des destinés humaines ne doit aucun compte des priviléges qu'il accorde aux nations : mais aux yeux de la raison, malheureusement toujours bornée, répondre de la sorte, ce serait trancher la question bien plus que l'éclaicir; et quelles que soient les hypothèses, les établir sur des moyens surnaturels, c'est bien plutôt enhardir l'ignorance que favoriser la recherche de la vérité.

PEUT-ÊTRE conviendrait-il d'examiner si cette différence si remarquable entre les Grecs, créateurs de si belles productions, et tant d'autres peuples de l'antiquité, simplement fondateurs de si grands monumens, ne viendrait pas de ce que les arts, chez ces derniers, furent commandés, tandis que chez les Grecs ils furent inspirés. Obéir pour se conserver, telle fut la condition des arts dans tous les Empires : mais surprendre, plaire, séduire, enchanter, pour tenir un rang dans l'Etat, telle fut la leur dans la Grèce. Ailleurs les hommes captivaient les arts, ici les arts captivèrent les hommes. Donc, en Grèce, le génie des artistes

était libre, tandis qu'ailleurs il était dépendant: voilà l'unique cause de l'excellence des Grecs. En effet, si l'on examine cette condition des arts en Égypte, depuis Sésostris jusqu'au dernier des Ptolomées, et si l'on considère leurs productions dans Thèbes, Memphis et Alexandrie; si l'on ose, en Assyrie, les consulter sur l'espèce d'impulsion qu'ils reçurent des voluptueux successeurs de l'antique Assur; si, pendant leur séjour éphémère à Sardes, on leur demande ce qu'exigea d'eux le plus riche potentat de la terre; si, dans Palmyre, on les interroge sur la main qui leur prescrivit d'embellir les déserts; partout on les trouvera constamment soumis à des considérations particulières: toujours enclins, comme arts, à chercher le véritable goût, à s'approcher du beau, à deviner la nature; mais toujours complaisans, toujours timides, toujours obéissans, et disposés à soumettre les lois de leur propre goût à l'inspiration d'un goût qui leur est étranger. Il n'en fut pas ainsi chez les Grecs. Les artistes plus indépendans des époques, rencontrèrent plus de latitude pour leur génie. Souvent maîtres du choix de leurs sujets, comme de l'application de leurs travaux, leur ambition et leur gloire furent moins d'orner que d'illustrer la Grèce, moins de laisser une grande idée de leurs talens qu'une grande idée de leur patrie; et quand des principes aussi nobles, aussi désintéressés, aussi libéraux, sont parvenus à s'enraciner dans le cœur

de l'homme ; quand il en est venu au point de se dire : Les couronnes que me prodigueront mes concitoyens seront le prix des couronnes que la postérité décernera à leurs propres tombeaux, et leur enthousiasme pour mes productions ne sera en eux que le pressentiment de l'enthousiasme que leur mémoire inspirera dans l'avenir ; comment s'étonner alors que les arts n'enfantent que des chefs-d'œuvres, et comment veut-on qu'ils n'atteignent pas à la perfection dans un pays où les artistes sont arrivés à raisonner de la sorte ?

Il n'entre point dans mon sujet de m'arrêter à rechercher l'origine des Grecs. Peu importe à la matière que je dois traiter, qu'ils descendent des Pelasges et des Hellènes ; que ces deux peuples se soient succédés, ou n'aient fait que la même nation ; qu'ils aient repeuplé une terre dévastée par le déluge de Deucalion, ou qu'ils doivent leur naissance à Ion, quatrième fils de Japhet. Les arts, sans doute, ne durent rien, et n'avaient rien à attendre de hordes sauvages que l'on suppose venues des rives du Danube pour échapper à l'âpreté de leurs hivers et de leur sol. On peut consulter, sur ces obscurités, les ouvrages de Court de Gébelin, de Gibert, de Geinoz, de Freret, de John Gillies, et de nombre d'autres savans qui ont écrit sur l'origine et la géographie de la Grèce, et sur l'étymologie de ce nom. Il me suffira

simplement de dire que l'ancienne Grèce comprit d'abord la Macédoine, la Thessalie, la Grèce proprement dite, le Péloponnèse, et les îles. Une autre division y ajouta, dans la suite, l'Epire et l'Illyrie. Je n'ai pas besoin de rappeler que les arts ne fleurirent pas également par tout sur une aussi grande superficie. Personne n'ignore que le Péloponnèse, la Grèce propre, et quelques provinces de la Thessalie, furent les contrées qu'ils favorisèrent le plus.

S'il me paraît inutile de m'étendre sur la géographie de l'ancienne Grèce, je crois, au contraire, important à l'entière intelligence de l'histoire abrégée de ses arts, d'entrer dans quelques détails préliminaires sur la religion de ses habitans : j'esquisserai de même rapidement le tableau et des gouvernemens divers, et des mœurs générales des Grecs. Je n'ai pas besoin de faire sentir par quels robustes anneaux les arts se rattachent à ces trois colonnes, si j'ose parler ainsi, sur lesquelles repose presque par tout l'édifice des grandes sociétés. En les laissant derrière le rideau, ce serait dérober la connaissance des appuis, des motifs et de l'esprit des beaux-arts chez les Grecs. Je dirai donc un mot de leur religion, source inépuisable de richesses mythologiques, toujours ouverte à l'imagination brillante des poètes, des peintres, des statuaires et des architectes : un mot sur les gouvernemens, assez long-tems l'égide de la liberté dont

les beaux-arts jouirent dans la Grèce : un mot enfin sur les mœurs, constant aliment de ce goût délicat, de cette pureté de style, et de ces grâces particulières auxquels ils parvinrent.

La théogonie d'Hésiode est le plus ancien des ouvrages connus sur les religions qui furent tour-à-tour en honneur dans la Grèce. S'il faut en croire Hérodote, l'Egypte avait fourni ses dieux aux Grecs; et cette opinion, qu'il est assez difficile de ne pas embrasser quand on rend justice aux précautions qu'Hérodote avait prises pour s'assurer de la vérité, dément formellement l'opinion de quelques savans qui ont cru voir dans la Phénicie le berceau de ces mêmes dieux. Il paraîtrait que Gébelin ne s'est arrêté ni à l'une ni à l'autre de ces autorités. Ne s'écartant point de son sytème sur les Peslages, il a établi que, dans l'origine, ces peuples formaient une foule innombrable de petites associations ou républiques qui avaient chacune leur asyle, leur territoire et leurs dieux. Lorsque le besoin de se rapprocher se fit sentir, et qu'à la longue, un corps de nation se forma de la réunion de toutes ces petites bourgades, chacune d'elles apporta ses divinités : en ajoutant leurs forces physiques au faisceau des forces générales, elles n'entendirent point renoncer à leur culte ni à leurs dieux; de là cette multitude de divinités adorées dans la Grèce. L'abbé Banier s'arrête à une

autre origine. En admettant que les astres durent être le premier objet de l'adoration de l'homme, il pense que les Grecs, éprouvant des besoins jusqu'alors inconnus pour eux, et nécessairement introduits dans la société par le seul effet de la réunion, divinisèrent tous les objets dont ils désirèrent ou redoutèrent l'influence; que de là naquirent les divinités des mers, des fleuves, des fontaines, des lacs, des montagnes, des forêts, etc. Il va plus loin, et faisant jaillir les passions de l'accroissement des besoins, il trouve, dans cette liste des passions, une nouvelle série de Dieux, tels que la Crainte, la Pitié, la Terreur, la Vengeance et l'Amour.

On conçoit déjà combien une religion qui divinisait non-seulement les objets qui frappent les sens, mais encore les passions qui agissent sur l'ame, dut être favorable aux conceptions du génie dans les arts, et quelle inépuisable variété elle dut répandre sur leurs productions. Quand bien même ce système de n'apercevoir que des allégories dans les divinités de la Grèce serait une invention moderne, il est indubitable que les arts l'auront devancé, pressenti, deviné; et que dès-lors ils en auront usé comme d'une vérité déjà reconnue et avouée dans l'antiquité pour accroître le domaine de leur empire, et fertiliser d'autant le vaste champ dans lequel ils moissonnaient.

Il faut avouer cependant que ce penchant à n'apercevoir que des allégories dans les nombreux objets du culte chez les Grecs; que ce désir d'expliquer leur mythologie ou par l'histoire des événemens, ou par l'histoire naturelle; que l'intention de trouver des rapports, des conformités, des analogies entre leurs dieux et les dieux de quelques autres nations, et de tirer de leurs erreurs religieuses une démonstration de la vérité de telle ou telle autre religion; il faut, dis-je, avouer que l'abus de ces diverses études entraîna souvent nos savans bien loin, et que la raison ne confirma pas toujours ce que l'esprit avait embelli de tous ses charmes.

Des hommes d'un mérite distingué ont plus nouvellement porté le flambeau d'une saine critique sur ces systèmes divers. Heine, Herman, Bougainville, Rabaut-Saint-Etienne, Dupuis, etc., ont laissé bien peu de chose à désirer sur cette matière; et ce sont leurs écrits que l'on peut consulter avec fruit sur une discussion dont les savans se sont tant de fois occupés depuis la renaissance des lettres, et dont l'examen serait étranger à l'objet de cet ouvrage.

Les Grecs admettaient et adoraient douze grands dieux. Ils les nommaient Zeus, Hera, Poseïdôn, Arès, Apollôn, Hermès, Pallas, Artémis, Démèter, Aphroditè, Ephaistos, Vesta. Ces dieux sont les

mêmes que ceux dont les noms nous ont été transmis par le latin, et que nous avons traduits ainsi, Jupiter, Junon, Neptune, Mars, Apollon, Mercure, Pallas ou Minerve, Diane, Cérès, Vénus, Vulcain, Vesta.

Les divinités d'un ordre inférieur étaient les génies et les héros, qu'après leur mort on plaçait au rang des dieux. Je dis après leur mort, car les Grecs eurent cela de particulier, que leur philosophie ne leur permit jamais de décerner les honneurs divins à un homme pendant sa vie. C'était aux Romains qu'il était réservé de donner des exemples fameux d'une semblable bassesse, et de faire fumer l'encens sur les autels de tel monstre, que le lendemain le poignard de quelques conjurés effaçait de la liste et des dieux et des hommes.

La multiplicité des dieux multiplia nécessairement les lieux où l'on dut les honorer, et ainsi s'étendirent le domaine et les limites des arts. Non-seulement on érigea des temples à ces divinités, mais encore des bois leur furent consacrés; et l'on désigna, sur le territoire des différentes cités, des champs privilégiés dont la propriété leur fut spécialement assignée.

La disposition particulière des temples, et le choix même des emplacemens sur lesquels on les érigeait,

étaient de nature à éveiller l'imagination des artistes, à leur inspirer de grandes idées, et à enflammer leur émulation par la certitude de voir leurs conceptions frapper sans cesse tous les regards. Soit que ces temples fussent placés dans l'intérieur ou à l'extérieur des villes, on choisissait constamment, pour les bâtir, les lieux les plus élevés et les plus apparens. En condamnant, pour ainsi dire, l'architecture à cette continuelle évidence, il en dut naître le double avantage d'inspirer aux artistes le désir d'imprimer, d'un côté, à leurs concitoyens une grande estime pour leurs talens par des compositions architecturales, dont l'aspect toujours inévitable, entretînt constamment l'admiration; et de l'autre, de donner à l'étranger une grande idée de leur patrie, en appelant, à son arrivée, ses premiers regards sur les chefs-d'œuvres des hommes qu'elle possédait. Ainsi, de ce que les temples étaient placés sur des éminences, le goût dut insensiblement indiquer à des hommes bien organisés, la nécessité de les mettre en harmonie avec l'ensemble de la ville elle-même ou des sites environnans. Le besoin des belles proportions dut se faire sentir, pour empêcher que l'édifice ne contrastât ou ne grimaçât. La grandeur des lignes, la majesté des masses durent paraître préférables aux ornemens frivoles que les distances dévorent. Les façades, constamment placées vers l'orient, durent faire calculer tous les effets de la lumière, et étudier quelle plus

imposante magie les deux astres, dont le flambeau se partage les heures, viendraient environner ces frontispices augustes. La volonté de parler éloquemment aux yeux de tous les points et a tous les éloignemens, dut créer la science de la perspective; et de-là sortirent la grandeur de l'ordonnance, le bel accord de toutes les parties, la simplicité des détails, la pureté du style. Cette perfection enfin de l'architecture chez les Grecs, dut être le résultat heureux, mais nécessaire, mais inévitable, et non encore aperçu peut-être, du choix des lieux que la religion consacra au culte des divinités.

DEUX motifs conduisaient les Grecs dans ces temples, la crainte et la reconnaissance. L'une et l'autre s'exprimaient par des présens, l'une pour conjurer le courroux; l'autre pour reconnaître les faveurs. Les animaux, les dépouilles des vaincus, les fleurs, les fruits, n'y disputaient jamais aux arts, ou rarement du moins, l'honneur de composer ces offrandes. Elles consistaient ordinairement en vases de bronze, d'argent ou d'or, en trépieds, en candélabres, en couronnes, etc. La vanité, ce vice commun à tous les hommes, et dont on vit souvent la puissance agir sur les Grecs avec plus d'autorité que sur aucun autre peuple de la terre; cette vanité, dont l'exagération rendait Sicyone si orgueilleuse de son antique origine, l'armait si fréquemment contre Argos, qu'une prétention non moins puérile voulait placer de même au sommet des

siècles, et l'entretenait dans l'habitude de n'envisager les autres Grecs que comme une création nouvelle ; cette vanité qui, dans Mycènes, inspirait aux plus faibles de se croire les égaux d'Hercule, parce qu'ils marchaient sur la même poussière qu'il avait foulée ; que Thèbes appuyait sur les exploits de l'antique Cadmus, et qu'accroissait encore l'art de *peindre la pensée*, dont l'invention enflait son cœur, et l'accoutumait à regarder avec dédain le reste des mortels ; que Corinthe, malgré l'humiliation que lui faisaient éprouver la nouveauté de ses murs et sa longue dépendance, cherchait à justifier par l'éclat qu'elle devait à la sagesse de Périandre ; que la superbe Athènes poussait bien plus loin encore que ses sœurs, et portait jusqu'à ce point, de ne vouloir avoir rien de commun avec le sang des hommes, et de ne reconnaître pour aïeule que la terre même qu'elle honorait de son poids ; cette vanité enfin dont les vertus même de Sparte n'étaient pas exemptes, et que décelaient l'âpreté de ses mœurs, la rudesse de ses institutions, et son mépris affecté pour les connaissances humaines ; cette vanité, dis-je, devait présider impérieusement, non-seulement au choix des matières les plus riches pour ces sortes d'offrandes religieuses, mais encore aux formes élégantes, au dessin agréable, au fini précieux des objets offerts. En prodiguant aux dieux l'or, l'argent, le marbre, l'airain, l'ivoire, les Grecs eussent pensé que par la nature même de ces dons, ils se trouveraient

confondus avec la foule ordinaire des hommes ; et jaloux de l'emporter même sur les rois, par une magnificence indépendante de la matière, les arts durent mettre à profit, pour leurs progrès, cette disposition des esprits ; et par cette raison que les Grecs en corps luttaient de recherche dans leurs offrandes avec les autres peuples, et chaque Grec individuellement avec ses compatriotes, les artistes durent également lutter d'excellence entr'eux pour fournir et satisfaire à la vaniteuse délicatesse, et au goût toujours plus épuré et plus difficile de ce peuple ingénieux et devenu à la longue connaisseur. Si l'on considère que le luxe de ces offrandes dut sur-tout s'étendre aux autels divers des oracles si révérés par les Grecs superstitieux ; si l'on réfléchit que le pillage tant de fois répété du fameux temple de Delphes, enrichit tour-à-tour tant de nations conquérantes, sans jamais épuiser ses trésors, ni tarir le faste des donateurs ; si l'on se rappelle enfin que la religion multiplia ces oracles, et qu'indépendamment de celui de cette ville de Delphes, si vanté dans l'antiquité, ceux de Dodone, d'Amphiaraüs, et nombre d'autres, durent solliciter la générosité des Grecs en fournissant sans cesse un aliment à leur indiscrète curiosité, l'on sera, j'ose le dire, effrayé des innombrables objets que les arts durent produire pour suffire à ces offrandes, et de l'élégance à laquelle il leur fallut atteindre pour contenter les faiblesses de la crédulité, toujours prête à mesurer la faveur

des dieux sur le prix des dons qu'elle apportait sur leurs autels.

Les fêtes nombreuses instituées en l'honneur de ces mêmes dieux, offraient encore un vaste champ au génie des arts. Il serait trop long de les rappeler toutes ici. Les unes se célébraient tous les ans, les autres ne revenaient qu'à des périodes plus éloignées : tous les cinq ans, par exemple ; telles les fêtes d'Eleusis, telles les Brauronies : tous les neuf ans même, telles les Daphnéphories. Plus il s'écoulait de tems entre les époques fixes de leur célébration, plus leur spectacle, par sa rareté, attirait d'étrangers ; plus, par conséquent, les Grecs s'y piquaient de magnificence, et plus ils avaient besoin de recourir aux arts. Il ne faudrait pas en conclure cependant que celles qui se célébraient tous les ans fussent traitées avec plus d'indifférence ; il en était quelques-unes dont la solennité était pour eux de la plus haute importance : les Panathénées étaient de ce nombre. C'est au culte de Minerve qu'elles étaient consacrées Ericthon les avait fondées, et les avait appelées Athénées. Dans la suite elles furent négligées. Thésée les rétablit ; il en augmenta l'éclat : il voulut que non-seulement Athènes, mais encore toutes les villes de l'Attique, fussent tenues de les célébrer, et qu'elles rassemblassent tous les habitans de cette contrée. Enfin ce fut de ce héros qu'elles reçurent leur nom. Les

Dionysiennes étaient également solennelles, et peut-être même plus encore; car elles marquaient, pour les Athéniens, le renouvellement de l'année. Ainsi que les Panathénées, ainsi que les fêtes d'Eleusis, et plusieurs autres de la Grèce, elles étaient distinguées en grandes et petites; et l'on disait de la sorte les grandes et petites Dionysiennes, les grandes et petites Panathénées, et ainsi des autres. Cependant cette dénomination de grandes et petites n'avait pas la même signification pour les unes comme pour les autres : par exemple, la grande et petite Dionysienne se succédaient, et l'une n'était que la préparation à l'autre; tandis qu'il n'en était pas également pour les Panathénées. La grande Panathénée ne revenait que tous les cinq ans, et les petites se célébraient tous les ans.

SI toutes les fêtes de la Grèce eussent ressemblé aux Dionysiennes (1), elles ne mériteraient pas sans doute l'honneur de passer pour avoir eu une influence heureuse sur les beaux-arts. Les Dionysiennes tenaient plus à la licence des mœurs qu'à la pompe des dieux, et la licence tue les arts. Ils ne respirent que par le goût; le goût est l'enfant des grâces, et les grâces fuient devant la licence.

(1) Les Anthestéries, que l'on célébrait également en l'honneur de Bacchus, dans le printems, pendant le mois Anthistérion, étaient de même licencieuses. Elles duraient trois jours; les maîtres prenaient la place de leurs esclaves, et les servaient à leur tour.

Les Orgies qui, depuis, portèrent à Rome les noms de *Bacchanalia* et *Liberalia*, ne furent qu'une imitation des Dionysiennes, et c'est assez pour en donner une idée. C'était Bacchus que l'on célébrait dans ces jours de désordres. Pendant cette ivresse publique, les femmes oubliaient la dignité conjugale, les filles même renonçaient imprudemment à la parure de la pudeur. Les cheveux épars, le front couronné de pampres, le thyrse à la main, le sein, pour un moment étranger aux amours, à peine couvert de la peau des tigres consacrés au dieu dont elles semblaient tourmentées, furieuses, elles courraient sans objet comme sans retenue, et souillant les rues, les places, les champs du spectacle de leur démence et de leur nudité, elles ne trouvaient dans la nature silencieuse à leur aspect, que l'écho dont l'esclave obéissance se prêtât à répéter leurs cris. Les hommes, non moins aveugles, non moins insensés, tout-à-coup transformés en Pans, en Silènes, en Satyres, secondaient, par une effronterie moins rebutante peut-être, ces emportemens impudiques, et le peuple le plus poli de la terre, descendait à n'être, pendant quelques jours, que la fange la plus impure de l'espèce humaine. Que pouvaient les arts pendant ces rapides instans de folie ? Se voiler.

Il n'en était pas ainsi, par exemple, des Panathénées; tout y était religieux, tout y était grand : elles

semblaient emprunter leur dignité de la déesse même qui en était l'objet, et Minerve imprimait sa sagesse, sa gravité, son imposante majesté sur tous les détails de ces jours solennels. Thésée avait voulu que chacune des villes ou colonies de l'attique fournît un bœuf pour le sacrifice; et ce tribut, que la piété acquittait avec joie, assurait à Minerve l'honneur si rare de l'hécatombe. Telle était la part de la déité : les arts trouvaient la leur dans les prix proposés pour trois sortes de combats. La course était le premier; les combattans luttaient d'abord d'agilité dans la course à pied, d'adresse ensuite dans les courses de chars : ces courses se faisaient aux flambeaux. Des combats gymniques étaient l'objet du second. Le troisième prix était accordé à la poésie et à la musique. On promenait encore, dans ces grandes solennités, le navire spécialement appelé le *navire de Minerve*, orné de la tunique dite le *peplus* ou *peplon* de la déesse (1).

(1) Ce *peplon*, dont le nom se présentera plus d'une fois dans cet ouvrage, surtout dans la description des Antiques, était un habit de femme, que par conséquent les sculpteurs appliquaient aux déesses : c'était une espèce de tunique ou manteau sans manches, bordé d'or et de poupre, qui s'attachait sur l'épaule avec des agrafes. Celui de Minerve était blanc, brodé en or, sur lequel on représentait quelquefois les actions mémorables de la déesse, et c'en était une de cette espèce que l'on promenait pendant les Panathénées Les dames romaines en offraient un tous les cinq ans à Minerve, et elles s'attachaient à le rendre

Les Apaturies, époque solennelle de l'admission des jeunes gens d'Athènes dans leurs tribus respectives, après le serment prêté par leurs pères et leurs mères qu'ils leur avaient véritablement donné le jour; l'Antimachie, instituée pour perpétuer le souvenir de la victoire d'Hercule sur les Méropes, et du déguisement heureux qui le garantit du fer de ses ennemis; les Brauronies, consacrées à la mémoire de la délivrance d'Iphigénie et d'Oreste, ainsi nommées du

---

magnifique. Homère dit, en parlant de Minerve : Elle se dépouille de son peplon pour endosser ses armes, ou le harnois guerrier.

Quant au navire dont il est question ici, il faut savoir que ces navires sacrés étaient communs dans l'antiquité. Tous les ans, en Egypte, on consacrait un vaisseau à Isis. Celui sur lequel on nourrissait pendant quarante jours le bœuf Apis, avant de le conduire à Memphis, était également au nombre de ces navires sacrés, ainsi que celui que l'on employait pour faire traverser le lac Achéruse aux morts, origine de la fable d'Orphée sur le passage de l'Achéron.

Les Grecs imitateurs de tant d'usages religieux de l'Egypte eurent aussi leurs navires sacrés. Athènes en comptait plusieurs, tels que l'Antigone, le Démétrius, l'Ammon et celui sur lequel on portait tous les ans à Délos les présens qu'on offrait à Apollon pour acquitter le vœu que Thésée avait fait à ce dieu pour le succès de son expédition de Crète, et dont on se servait aussi pour ramener à Athènes les généraux que l'on privait du commandement; enfin celui de Minerve dont il s'agit dans cet ouvrage. Celui-là ne servait point à la mer; mais, par le moyen de certains ressorts, on était parvenu à le faire aller sur terre, et il semblait marcher tout-à-la fois à la voile et à la rame. On l'employait, comme nous l'avons dit, lors des grands Panathénées, pour porter au temple de Minerve le peplon sur lequel étaient représentés et la guerre des Dieux contre les Titans, et les hauts faits des héros d'Athènes.

lieu même où ce fils d'Agamemnon déposa la suatue de Diane après l'avoir enlevée de la Tauride, et nombre d'autres fêtes, non moins augustes, frappaient fréquemment les yeux des artistes, et ce ne fut pas la moindre cause de la perfection à laquelle ils atteignirent. Si, naguère, j'attribuais à la disposition même des emplacemens que les Grecs choisirent pour ériger les temples et d'autres édifices publics, les belles conceptions de leur architecture, il est de même naturel de reconnaître l'absolue nécessité des beaux et successifs développemens de la peinture et de la sculpture dans le spectacle constant et périodique des fêtes de la Grèce. S'il n'est donné à la peinture de ne saisir qu'un instant de la vie des personnages dont elle s'empare; si les droits de la sculpture n'ont d'autre puissance que d'exprimer les formes extérieures du corps; si, condamnées l'une et l'autre à ne détacher que quelques points du grand tableau de la nature pour les imiter, faudrait-il en conclure que l'attention que réclament d'eux ces uniques objets suffit seule pour les inspirer? Nullement: le génie dans les arts ne s'éveille que par les grandes masses. Le poète, plus heureux que le peintre et le sculpteur, décrit tout; mais les productions des deux derniers seraient sans poésie, si leur conception ne se fût emparée d'avance de tout ce que le poète a le pouvoir d'accumuler dans ses chants. L'aspect d'un site agréable ne rend pas un homme paysagiste;

c'est l'examen des pittoresques variétés d'une contrée, ce sont les nombreux accidens épars sur la surface d'un Empire, c'est la brillante parure du globe, c'est l'écharpe éclatante dont fut ceinte la terre dans tous les siècles, que l'œil avide de l'artiste poursuit, saisit, embrasse; que son imagination agrandit, enrichit, ou ressuscite ou restaure; que son esprit examine, analyse, décompose et recompose : c'est de ce grand ensemble que jaillit l'étincelle de son génie; et s'il enfante un paysage que l'on admire, il ne l'eût point si bien exécuté, si son intelligence n'eût eu présent le spectacle entier de la nature. Qu'importent les actions partielles des hommes! Suffit-il d'être témoin d'un grand acte de clémence, d'un grand mouvement tragique, d'une infortune mémorable, d'une bataille remarquable? Non : sans les grandes masses de l'histoire, il n'y aurait ni peintres ni sculpteurs; il n'y aurait que des copistes. Il n'y a point de vie dans l'imitation. Ce sont aux souvenirs, réveillés par l'objet que l'artiste veut représenter, qu'il doit l'expression que son art leur imprime.

L'ASPECT continuel de ces grandes masses des pompes publiques a donc concouru à la perfection des arts dans la Grèce. La décadence de ces arts date de l'époque où ces pompes devinrent plus rares, et ils s'éteignirent totalement quand elles disparurent de la terre. Dans les siècles modernes, plusieurs

causes de perfection dans les arts nous ont été communes avec les Grecs; mais cette ressource des pompes publiques nous a manqué, et dès-lors nous n'avons pas été si loin qu'eux; et l'on a mis sur le compte du climat ce qui n'appartenait qu'à la différence des usages.

CETTE perfection dans les arts suppose l'activité dans les artistes, et ceci se rattache à la nature des gouvernemens. C'est ce que je vais sommairement et rapidement examiner.

L'ENFANCE des arts dut être, dans la Grèce, compagne de l'enfance des lois. Nécessairement voisins, les uns et les autres, de l'ignorance des peuples ou nomades ou émigrans, dont l'arrivée sur ces terres fut l'origine de cet Empire, leur faiblesse commune ne put avoir des époques séparées. La splendeur dont la brillante imagination des poètes se plut à entourer les premiers rois de ces contrées, ne prouve rien en faveur des arts; et tandis qu'aujourd'hui même notre oreille se plait encore à retrouver dans nos vers les noms harmonieux de Tantale, de Tyndare, de Cécrops ou d'Alcide, notre délicatesse serait peut-être très-alarmée, si nous en étions réduits à habiter les palais de ces demi-dieux, si vantés et si peu connus. La seule vérité que l'on puisse saisir au travers des riches fictions des Muses

de l'antiquité, imitées ou répétées par les poètes de tous les siècles, c'est que les Grecs ne virent jamais les sceptres de leurs vastes états réunis dans une seule main. Amphiction, troisième roi d'Athènes, en eut peut-être le projet, sans avoir la puissance de l'exécuter; du moins fut-il le premier qui conçut l'idée de ne former des différens États de la Grèce qu'un seul corps politique, et de ne donner qu'un intérêt à tant d'intérêts divers; mais en composant un conseil central de députés de tous les états, il ne fit qu'un édifice incomplet. Sans chef suprême capable de donner une impulsion uniforme aux décisions de ce conseil, il ne résulta de cette absence de pouvoir que la scission respective de ces divers États, qui, presque tous, se constituèrent en républiques, mais avec des modifications différentes. Ces premiers tems se passèrent dans les troubles toujours inévitables, quand les peuples sont trop nouveaux encore pour avoir des idées saines sur le régime qui leur convient le mieux. Personne n'ignore les divisions dont Athènes fut le théâtre, et les excès auxquels Sparte s'abandonna avant que Lycurgue et Solon vinssent imposer à ces caractères impétueux le joug de leurs lois, aussi nécessaires que sages; toutefois bien différentes dans leurs résultats, je n'entends pas en politique, parce que cet objet est totalement étranger à mon sujet, mais relativement aux arts.

Sans doute ils durent mettre bien plus de tems à pénétrer à Sparte que dans Athènes. L'éloignement que les lois de Lycurgue avaient donné aux Spartiates pour les connaissances humaines, et le mépris pour elles qui s'en était suivi; la médiocrité des fortunes devenue constitutionnelle par le partage égal des terres, prescrit et consommé par ce législateur (1); le peu de valeur qu'il avait attaché à la monnaie, et la pesanteur spécifique de chaque pièce monnoyée, qui rendait le déplacement ou transport de la plus modique somme presqu'impossible (2); enfin l'obligation rigoureuse de vivre en commun, que l'on ne pouvait transgresser sans encourir des peines sévères (3), durent sans doute rendre leur aurore tardive.

---

(1) Les terres furent partagées en trente-neuf mille parts. Trente mille furent affectées aux habitans de la campagne, et les neuf mille autres à ceux de la ville. Un chef de famille ne pouvait ni vendre ni acheter une portion de terrain. Il ne pouvait ni donner, ni léguer, ni diviser son lot. Il fallait qu'il passât intact aux fils aînés. Les puînés héritaient du mobilier. Ceux-ci étaient seuls en droit d'épousser les filles héritières du lot de leurs pères, à défaut de mâles.

(2) Il n'y avait point à Sparte de monnaie d'or et d'argent. La monnaie était de fer, et si pesante, qu'il fallait une voiture pour porter une somme de cinq cents francs.

(3) Les éphores condamnèrent à une punition sévère le roi Agis, parce qu'au retour d'une campagne qu'il avait marquée par ses victoires, il s'était permis de souper tête-à-tête avec sa femme. Il avait en cela doublement enfreint la loi, d'abord celle des repas en commun, ensuite celle qui voulait qu'on ne pût se trouver avec son épouse qu'à la dérobée.

Si l'on ajoute à ces causes premières le genre d'éducation que l'on donnait aux enfans, et progressivement aux jeunes gens, si l'on songe qu'ils étaient consacrés aux exercices les plus pénibles, et à des travaux dont la rudesse imprimait d'un côté une sorte d'âpreté à leur caractère, tandis que de l'autre leur orgueil intéressé à voir et à supporter les plus rudes châtimens sans proférer une plainte, les habituait encore à une impassibilité dont l'effet naturel était de les rendre insensibles à tout ce que les peuples policés mettent en usage pour adoucir les mœurs, on sentira que le concours de ces circonstances et de nombre d'autres que j'omets était bien fait pour écarter les arts de Sparte. Mais si les lois en général, si même les mœurs en partie les en éloignaient, il était d'autres points par lesquels ils s'y rattachaient nécessairement. Ce peuple si fier, qui dédaignait jusqu'à l'éloquence parce qu'il ne voulait pas passer pour avoir besoin qu'on lui inspirât la vertu par des discours, ce peuple était pourtant sensible à la musique et à la poésie, et son hospitalité pour ces deux muses laissait une porte ouverte à leurs sœurs. Inviolablement attaché à ses lois, mais sans se déguiser la barbarie de celles qui outrageaient la nature, il cherchait du moins à en rendre les effets plus rares. C'est ainsi par exemple que n'osant pas abroger celle qui condamnait inhumainement à périr les enfans nouveaux nés d'une complexion débile, ou mal sains, ou difformes, ils cherchaient à l'éluder en tapissant l'appartement des

femmes enceintes des portraits les plus gracieux, des figures dessinées ou sculptées d'après les plus beaux modèles, afin que la constante présence des formes les plus parfaites du corps humain frappant sans cesse l'imagination de leurs épouses, elle influât sur l'organisation physique de leurs enfans, et sauvât à ces innocentes créatures le sort cruel dont leur faiblesse était menacée. D'un autre côté, comme la gaîté était tout-à-la-fois un véhicule et une conséquence de cette tranquillité d'ame que l'éducation Spartiate se plaisait sur-tout à inculper à la jeunesse, et que cette gaîté attestait cette sérénité d'esprit que les Spartiates étaient si jaloux d'affecter vis-à-vis des autres peuples, et de posséder à un degré suprême et sans aucune altération, et qu'enfin ce peuple, par son penchant pour l'épigramme, payait son tribut au caractère commun à tous les Grecs, toutes les peintures, toutes les figures capables d'entretenir cette gaîté étaient répandues dans Sparte; une statue du *Rire* était placée dans les salles destinées aux repas communs : comme de même les statues de Silène enivré se trouvaient dans les édifices publics pour entretenir le mépris pour l'intempérance (1). Enfin, malgré l'uniformité et l'apparence extérieurement modeste des maisons des citoyens, les meubles de l'intérieur n'étaient pas sans élégance; ils

(1) On enivrait fréquemment un esclave, et dans cet état on le montrait à la jeunesse pour lui inspirer du dégoût et de l'horreur pour les excès de la table.

avaient dans leur simplicité une sorte de recherche qui nécessitait la présence des arts, et quoique cette délicatesse de goût semblât en opposition avec l'austérité des Spartiates, l'autorité ne la réprimait pas, parce que le mobilier était l'unique héritage des enfans puînés que la loi privait des terres spécialement affectées aux aînés; tous les chefs de famille étaient intéressés au maintien d'un usage, unique ressource des cadets de leur race.

MAIS un sentiment plus puissant encore que toutes ces considération, sentiment que les Spartiates portaient jusqu'à la passion et qui ne se montra jamais sans faire éprouver à un peuple le besoin des arts, c'était l'amour de la gloire. Quand une nation s'est interdite toute espèce de distinctions, que les actions les plus belles ne sont rangées que dans la classe des devoirs, et que la sévérité des principes, peut-être aussi la jalousie individuelle et secrète, relègue, confond et engloutit dans la masse générale de la gloire publique et nationale, le héros, le magistrat, l'homme enfin dont la vie mérite de la célébrité, ils n'attendent que de la main des arts les dédommagemens, la consolation, le prix que les principes de l'état leur refuse, et ces arts leur restent seuls pour les garantir de l'oubli; et si, comme à Sparte par exemple, l'uniformité des tombeaux leur ravit l'espoir de charger les leurs d'inscriptions et de trophées, s'ils n'apperçoivent dans les

palais, dans les temples, dans les places publiques aucun socle dans l'attente de leurs statues, ils désireront, pour dernière ressource, que le pinceau ou le ciseau retrace les grandes époques de la gloire nationale, parce que leur nom se sera attaché à ces époques, et que ce sera l'unique voie qui leur restera pour arriver à la postérité.

On voit donc, d'après ce peu de mots, que malgré l'esprit des lois de Sparte si contraire non-seulement à tout ce qui pouvait adoucir le caractère du peuple, dérober dans la jeunesse quelques heures à la gymnastique et efféminer les hommes par un emploi plus doux des instans de la vie, mais encore à tout ce qui pouvait donner de la splendeur aux édifices et à la décoration de la ville elle-même, on voit, dis-je, que malgré la sévérité des mœurs qui n'attachait d'importance qu'à la simplicité des vertus, qu'au développement des forces physiques, qu'à l'agilité, la santé et l'excès du courage militaire, il y avait néanmoins dans ces lois et dans ces mœurs elles-mêmes un germe caché, non pas présisément d'amour, mais de nécessité des arts, et que le gouvernement politique tout en affectant pour eux une sorte de dédain, éprouvait néanmoins un besoin toujours renaissant de leur donner une activité indispensable, et qu'il était dans la nature même des choses qu'ils y fissent des progrès comme dans le reste de la Grèce, quoique plus lentement sans doute.

MAIS si l'on semblait, à Sparte, couvrir d'un voile ce besoin des arts, et si l'on faignait d'en rougir lorsque l'on cédait à la nécessité de le satisfaire, l'on affectait au contraire à Athènes de montrer toute la soif, si j'ose m'exprimer ainsi, que l'on avait de l'assouvir. Je ne cite ici que ces deux cités fameuses, parce que ce sont celles dont la conduite, les opinions, les lois et les mœurs eurent le plus d'influence sur la Grèce entière et sur ses destinées. Lycurgue, dans la création de ses lois, n'avait en rien écouté le caractère primitif des Lacédémoniens. Il n'avait point réformé, il avait détruit; il avait tout abattu pour tout reconstruire. Inflexible dans sa volonté, il s'était roidi contre les difficultés; et sans s'arrêter à les mesurer, il les avait renversées. Solon, au contraire, avait pris pour base première de son code, le caractère des Athéniens, et il leur avait donné, d'après son propre aveu, non pas les meilleurs lois, mais celles qui leur convenait le mieux.

SOLON, né dans le sein des richesses, fils d'un père dont les prodigalités, le faste et le goût pour les plaisirs avaient altéré la fortune, héritier des mêmes penchants mais subordonnés à une générosité mieux entendue, forcé dans sa jeunesse de se livrer lui-même au commerce pour réparer les dépenses de son père, heureux dans ses entreprises, dans ses amis, dans l'intérieur de sa famille, Solon ne pouvait pas

avoir les mêmes idées en législation que Lycurgue. Malgré sa philosophie, malgré sa prévoyance, il dut attacher plus de prix à l'éclat extérieur de l'Etat, et aux jouissances individuelles des citoyens. Comme Lycurgue, il voulait, il entendait sans doute que la vertu fît la base de l'édifice social; mais il ne la trouvait pas dans une oisiveté plus superbe que magnanime. Lycurgue ne préparait des hommes que pour la guerre : Solon les désirait également aptes à la paix comme à la guerre. Il ne voulait pas que la paix ne fût qu'un repos, il voulait qu'elle fût une jouissance. Lycurgue n'avait créé d'activité que pour la victoire ; Solon la créa pour tous les tems. On objectera sans doute qu'ils n'avaient pas affaire au même peuple, et qu'ils étudièrent le génie de la nation à laquelle ils prétendaient donner des lois. L'objection ne serait exacte que pour Solon. Lycurgue, au contraire, s'éleva au-dessus de cette règle que la raison semble imposer à tout législateur. Certes, avec le penchant que les Spartiates manifestaient pour le faste, les plaisirs, les voluptés, et je dirai même pour cette espèce de licence populaire commune à tous les Grecs, il est indubitable que si Lycurgue, en rédigeant ses lois, se fût conduit d'après les principes de Solon, les Spartiates eussent en tout ressemblé aux Athéniens. Bien loin donc que Lycurgue eût consulté, eût étudié l'esprit de sa nation pour approprier ses lois à cet esprit, il est évident au contraire qu'il

prétendit à le changer entièrement, qu'il le tyrannisa pour l'étouffer, qu'il y parvint, et que le véritable esprit national des Spartiates disparut pour céder la place à l'esprit de Lycurgue. Solon ne fit que régulariser, si j'ose parler ainsi, les passions que les Athéniens tenaient de la nature; Lycurgue renversa l'ouvrage de la nature, et créa des passions artificielles pour venir au secours de ses lois.

Il faut reconnaître, je ne dirai pas pour l'origine des arts à Athènes, mais pour leur plus puissant véhicule, mais pour le germe de leur développement rapide et de leurs inconcevables progrès, celle des lois de Solon qui chargeait l'Aréopage de veiller sur les arts et les manufactures, de demander à chaque citoyen compte de sa conduite, et de punir ceux qui ne travailleraient point. Comme cette loi ne se rattachait à la politique que relativement à la splendeur, à la richesse, et conséquemment à la puissance de l'Etat, il était présumable que ceux qui arriveraient par la suite à usurper l'autorité, n'y porteraient point atteinte. Elle leur était même favorable en ce point, qu'une loi qui commande l'occupation à tous, distrait le peuple des discussions politiques: et quel que fût le caractère des hommes qui tenteraient ou parviendraient à s'arroger la puissance, il est évident qu'il serait de leur intérêt de maintenir une loi qui dans l'activité des citoyens leur promettait de plus grandes

ressources dans les richesses générales, et les débarrassait de la crainte de l'oisiveté populaire, le plus grand ennemi des hommes appelés, ou par la forme des gouvernemens, ou par l'inspiration de leur propre audace, à gouverner les autres.

A tant de motifs d'encouragement que les beaux-arts puisèrent dans la religion et l'esprit des gouvernemens divers, il faut ajouter ceux non moins nombreux que leur offrirent les institutions, les usages et les mœurs. Et ici les jeux publics se placent au premier rang. Indépendamment des jeux que des circonstances particulières, et des événemens imprévus, tels que les victoires, les traités de paix, l'hymen ou les funérailles des hommes ou célèbres ou puissans, la réception des députés ou des Ambassadeurs des nations alliées, la visite des monarques, et mille autres occasions semblables commandaient, il était des jeux fondés, et que des époques déterminées et invariables ramenaient constamment. L'on en compta quatre principaux dont la renommée s'étendit sur toute la surface de la terre. Les jeux olympiques s'élevèrent jusqu'à ce degré de gloire de servir de dates aux nations; et une institution purement consacrée à développer les forces et le génie de l'homme, vint disputer à la nature l'honneur de diviser le tems, que jusques-là l'astre du jour s'était réservé, et qu'il n'a recouvré qu'après un grand nombre de siècles.

Les fastes du monde furent long-tems datés par les olympiades (1). Les jeux olympiques se célébraient à Olympie en Elide tous les quatre ans, et c'était à cette révolution de quatre années que l'on donnait le nom d'olympiade. Ces jeux étaient consacrés à Jupiter. Après ceux-ci venaient les jeux pythiques en l'honneur d'Apollon, que l'on célébrait à Delphes également tous les quatre ans : les jeux néméens que l'on célébrait tous les trois ans, et que présidaient les Argiens ; enfin les jeux isthmiques, que l'on célébrait tous les cinq ans dans l'isthme de Corinthe. Dans l'origine, les exercices, tels que la course et le saut, furent seuls admis dans ces jeux. Dans la suite le cercle de ces exercices s'agrandit ; on comprit la danse de plusieurs espèces ; les tours de forces et de souplesse ; l'art de lancer la balle, le ballon, le disque ou palet, la lutte, le pugilat. Ce ne fut pas encore assez au gré de l'adresse de ce peuple, tout-à-la-fois audacieux et avide de tous les genres de gloire ; il y ajouta les courses de chevaux et de chars. Enfin il prétendit à un genre de triomphe plus flatteur encore pour

(1) Cet usage de compter par Olympiades dura plus de mille ans. Il commença sept cent soixante-seize ans avant Jésus-Christ, vingt-quatre ans avant la fondation de Rome, et dura jusqu'au cinquième siècle de l'ère vulgaire. Noël, dans son excellent dictionnaire Mythologique, nous apprend qu'après la 340.e olympiade, on ne trouve plus de trace de cette manière de supputer les années, et qu'elle répond à l'an 440 depuis Jésus-Christ. Ainsi l'on a compté par Olympiades pendant douze cent seize ans.

l'orgueil, celui dont les prix ne sont accordés qu'aux combinaisons supérieures du génie; et la poésie, la musique et l'éloquence vinrent à leur tour disputer les couronnes.

Dans l'éclat de ces jeux, dans l'illustration que leur donnait cette foule de nations qui s'empressaient de venir les admirer, ces sages, ces héros, ces rois même, qui ne dédaignaient pas de se mettre au rang des combattans, et d'y chercher la gloire dans le prix que l'on accordait à l'adresse, à la force, et au génie plus puissant que la force, que de ressources, que de moyens, que d'émulation pour les arts! que d'études à faire pour la peinture, que de belles formes à saisir, de belles scènes à reporter sur la toile, d'images d'hommes célèbres à répéter! que de vainqueurs, de héros immortels, de demi-dieux offerts au ciseau de la sculpture! que de personnages, d'actions et d'époques mémorables à reproduire dans les temples, dans les cités, dans les familles! Et quand la nature en dotant le génie des Grecs, se fût montré aussi avare envers eux qu'elle se montra prodigue, les circonstances se multiplièrent à un tel point pour éveiller en eux le goût des beaux-arts, qu'ils eussent encore été les premiers hommes du monde en ce genre.

Sparte exceptée, les mœurs des citoyens des autres villes de la Grèce, et sur-tout celles d'Athènes,

secondaient cet admirable développement du génie des arts. Par-tout où l'amour de la gloire a la puissance de s'unir, sans s'altérer et se dégrader, avec l'amour des voluptés, c'est là le climat des arts; l'un en use pour nourrir l'héroïsme, et l'autre pour éloigner la licence. Les arts donnent l'immortalité aux héros, et la noblesse aux voluptés; les Grecs ne connurent point les ravages qui déshonorent les conquêtes, mais ils en obtinrent des richesses qui les justifient : ils n'associèrent point au commerce la cupidité qui le flétrit, mais ils en reçurent les trésors qui récompensent sa loyauté. Sensibles à l'élévation de l'ame, source unique des grandes actions et des grandes idées; sensibles à l'attrait de tous les plaisirs, premier principe du goût, de l'amabilité et de la politesse; jaloux de vivre dans les siècles; jaloux aussi de vivre pendant la vie, ils eussent vu, sans les arts, leurs vœux doublement trahis. Ils les associèrent .donc à toutes les opinions dont se composèrent leur existence, leur bonheur et leur gloire. Ils déifièrent tous les objets physiques et toutes les idées métaphysiques. Ils trouvèrent les uns dans la nature, et demandèrent aux arts la représentation des autres. Ainsi leur imagination ardente et religieuse consacra les bois, et les arts les peuplèrent des images des dieux. Ainsi ils placèrent l'honneur et le salut de la patrie dans le courage et la force des guerriers; et les arts présentèrent les temples à la patrie pour épancher sa reconnaissance.

Ainsi l'amour du bien public appela toutes les attentions sur l'administration des états, et les arts apportèrent leurs jouissances et leurs théâtres pour détendre les ressorts des conceptions politiques, rafraîchir les idées, retremper les génies dans un repos passager, et les renvoyer plus vigoureux à l'exercice des emplois. Ainsi dans chaque foyer, tandis que le lait maternel portait la vie physique dans les veines de l'enfant, les arts plaçaient près des berceaux des effigies des grands hommes, et, par le souvenir des vertus, préparaient le bonheur à cette vie, dont le sentiment si doux de la maternité hâtait le développement. Ainsi tandis que la puissance des sens commandait les festins, les plaisirs et l'amour, les arts, par la présence de leurs chefs-d'œuvres, revendiquaient les entretiens, et détournaient la licence des sources mêmes qui la produisent.

TEL est l'aperçu rapide des causes principales qui portèrent dans la Grèce les arts à une si haute perfection. Je n'ai pas besoin de dire sans doute que leur marche comme par-tout ailleurs eut besoin du bénéfice du tems, et que ce ne fut qu'avec les siècles qu'ils parvinrent à ce degré supérieur. Les arts grandissent avec la civilisation, et celle-ci fut long-tems à se former avant d'assurer aux Grecs cette grande place qu'ils occupent dans l'histoire.

Leur premier âge ne doit sa renommée qu'aux brillans mensonges des poëtes. Ce fut peut-être chez les Grecs que la poésie s'arrogea le plus auguste ministère. Ailleurs, et dans les tems modernes surtout, elle ne célèbre guères que les vertus dont elle est témoin. Dans la Grèce, elle créa des aïeux aux hommes même dont les exploits l'inspirèrent; elle chanta ce qui n'avait pas existé peut-être, pour rendre plus imposant ce qui existait sous ses yeux; et, plus heureuse, plus libre que de nos jours, elle n'eut pas l'histoire à ses côtés pour lui demander un compte rigoureux de ses flatteuses fictions.

Ce ne fut donc que dans le troisième âge que les arts en Grèce obtinrent cette immortalité qu'on ne leur a plus contestée, parce que ce troisième âge, qui commence à Marathon et finit avec Alexandre, renferme l'espace où les titres de gloire, dans tous les genres, s'accumulèrent sur les Grecs, et que leur civilisation perfectionnée devint le modèle et l'école de toutes les nations.

Après cet aperçu rapide des causes principales qui concoururent au perfectionnement des arts dans la Grèce, je vais dire un mot des hommes qui les illustrèrent par leurs talens. Je commencerai par les peintres, pour me conformer à l'usage assez généralement répandu en France, et même en Europe, de placer la peinture avant la sculpture et l'architecture; quoiqu'il

paraisse à ma raison, et que peut-être il ne fût pas difficile d'appuyer mon opinion sur l'autorité de l'histoire, quoiqu'il me paraisse, dis-je, que l'architecture ait dû, chez tous les peuples, naître la première, et qu'il soit assez naturel de penser que la sculpture ait également devancé la peinture. En effet, beaucoup d'écrivains distingués s'accordent à croire que le génie de l'imitation se sera exercé à tailler le bois ou les pierres pour représenter les objets, avant que l'idée la plus compliquée de les retracer sur la toile se soit présentée à l'esprit.

Il serait difficile de déterminer à quelle époque la peinture commença de paraître avec quelqu'éclat dans la Grèce, et encore bien moins dans quel siècle elle y fut inventée ou apportée. Plusieurs auteurs considérant comme peinture toute espèce de procédé qui consiste à assembler ou nuancer des couleurs, rattachent l'art de la tapisserie à l'art de la peinture, et paraissent enclins à chercher l'origine de la peinture chez les Grecs, dans le talent des femmes Ioniennes pour la tapisserie. Il me semblerait cependant plus naturel de supposer que la peinture, déjà perfectionnée, servit de modèle aux travaux de ces femmes; et s'il en fut ainsi, comme l'adresse de ces Ioniennes était célèbre, même avant ou tout au moins pendant le siège de Troye, cela repousserait l'invention de la peinture dans les siècles de la plus haute antiquité.

M. Watelet remarque avec beaucoup de sagacité que puisqu'Homère représente Andromaque occupée à figurer en tapisserie des fleurs de diverses couleurs, lorsque l'on vint lui annoncer la mort de son époux, il fallait que, dès le tems de ce célèbre poëte, la peinture ne fût plus réduite au simple trait, ni même au camayeu, mais qu'elle employât des couleurs de différentes espèces ; et l'on sait qu'Homère chantait plus de 900 ans avant notre ère. On cite également une tapisserie sur laquelle Hélène avait représenté les combats que sa trop funeste beauté avait occasionnés, et le même savant fait remarquer à ses lecteurs que, pour l'exécuter, il fallait bien que cette princesse eût sous les yeux un dessin colorié qu'elle eût fait elle-même, ou qu'elle eût fait faire par quelqu'artiste : il en conclut qu'il faut placer long-tems avant Homère les inventeurs de la peinture linéaire, et que Cléantes et Ardicès de Corinthe, Téléphane de Sicyone, et même Cléophane, qui essaya, dit-on, de broyer des tessons de terre pour colorier ses figures, vécurent plusieurs siècles avant le chantre d'Achille. Bularque est le premier que l'on puisse placer à une époque moins incertaine, parce que l'on sait que Candaule, roi de Lydie, assassiné par Gigès, sept cent sept ans avant Jésus-Christ, lui acheta un prix considérable son célèbre tableau du combat des Magnésiens. Si ce tableau mérita d'être payé à un si haut prix par un monarque, il fallait donc que la peinture, pendant les

siècles qui s'écoulèrent entre les premiers inventeurs que nous avons nommés, et Bularque eût fait d'étonnans progrès, puisque l'on trouve encore dans cet intervalle un Hygiemon, un Dinias, qui ne savaient peindre que d'une seule couleur; un Charmade, qui, le premier, inventa de distinguer les sexes dans les tableaux. Au reste, si l'on peut s'en rapporter à Pline, on retrouverait quelques traces de cet avancement dans l'art de la peinture, à en juger par les travaux d'un certain Eumarus, qui réussit, dit-on, à représenter toutes sortes de figures. Il eut Cimon pour élève, et ce Cimon fut le premier qui donna du mouvement aux têtes, de la variété à leurs attitudes, de l'expression aux regards, qui indiqua les articulations des membres, fit sentir les muscles, et commença à draper ses figures avec grace et intelligence.

Après Bularque, soit que l'art fût tombé dans la décadence, soit que les Grecs aient négligé de conserver à la postérité le nom des hommes qui s'y distinguèrent, soit que la nature, comme cela se rencontre quelquefois, ait été plongée dans un de ces engourdissemens qui se font sentir à telle ou telle partie de l'industrie humaine, sans que l'on puisse trop en assigner une raison plausible, l'histoire garde un silence profond, et sur les noms des peintres et sur les productions de la peinture.

Il est présumable qu'elle n'aura été cultivée que par des hommes dont le génie médiocre aura, pendant quelques générations, laissé l'art dans le même état où ils l'auront reçu; il est certain, du moins, que pendant deux cent cinquante ans, tout se tait sur la peinture, et que si quelques vers d'Anacréon ne venaient pas célébrer un artiste de Rhodes, on croirait que, durant ce long intervalle, ce bel art fut totalement effacé de la Grèce : mais enfin on voit Phidias, que la sculpture réclame avec un si juste orgueil, recommencer avec éclat la liste des peintres de la Grèce.

Entre phidias et Zeuxis, l'on trouve quelques noms fameux. L'art marchait à grands pas vers les plus beaux jours de sa gloire, et cette école célèbre préparait l'époque toujours mémorable d'Apelles.

Panænus, frère de Phidias, Polygnote de Thasos, Micon, qui fut chargé des travaux du Pœcile, Dionysius de Colophon, Apollodore d'Athènes, et enfin Zeuxis d'Héraclée, tels furent les principaux peintres qui illustrèrent cette période. Zeuxis lui-même eut des rivaux non moins illustres que lui, tels que Parrhasius d'Éphèse et Timante de Sicyone. Peut-être même ces deux derniers l'emportèrent-ils sur ce peintre, dont le nom, après plus de deux mille ans, est encore prononcé parmi nous avec tant d'enthousiasme,

puisque l'histoire veut que Zeuxis, une fois dans sa vie, s'avouât vaincu par Parrhasius, et que Timante à son tour fut vainqueur de Parrhasius, au jugement du peuple assemblé.

Il semble qu'en effet celui-ci dût l'emporter sur ses prédécesseurs et ses contemporains, puisqu'il paraît qu'il fut le premier des peintres grecs qui réussit à donner un grand caractère et une forte expression aux passions. Panænus, frère de Phidias, s'était illustré par la grandeur et l'esprit de ses compositions. Il avait décoré le temple de Jupiter Olympien, et sans doute, pour flatter l'orgueil des Grecs, il avait inventé l'allégorie, en personifiant la Grèce et Salamine. Mais malgré la haute réputation de ce peintre, et celle même de Polygnote, plus fameux encore que lui, et dont il dut voir la jeunesse, il s'en fallait bien que la peinture fût encore arrivée à ce point de splendeur où on la vit sous Zeuxis, qui parut plus d'un demi-siècle après eux, et on pourrait presque dire qu'ils furent, relativement à ce grand homme, ce qu'Albert Durer et Vanheck furent, comparativement à Raphaël; encore ces modernes possédaient-ils une expression dans les têtes, et un sentiment dans la composition, qu'il est permis de croire que ces hommes, inscrits en tête de la liste des peintres célèbres de l'antiquité, ne possédaient pas, s'il faut s'en rapporter au jugement de ceux mêmes qui se sont montrés leurs plus ardens

panégyristes : en effet, malgré les éloges qu'Aristote donne à l'expression des tableaux de Polygnote, et quoique bien long-tems après Aristote, Pline ait également loué avec une sorte d'enthousiasme ces mêmes tableaux, comme il nous arrive encore aujourd'hui de parler avec admiration de Manteigne et de quelques autres de son époque, sans que l'on puisse en rien inférer relativement à Raphaël; malgré l'assentiment, dis-je, de ces écrivains recommandables, on peut douter de l'expression attribuée à Polygnote. On le vante, parce qu'il fut le premier qui représenta des figures avec la bouche ouverte, fit apercevoir les dents, et adoucit la roideur que l'on remarquait dans les personnages des tableaux de Panænus ; mais il faut convenir que de ce premier pas vers l'expression, il y a bien loin encore à l'expression elle-même, et que de la Prise de Troye de Polygnote aux Filles de Crotone de Zeuxis, la distance est bien plus grande que du jardin des Oliviers de Manteigne à la Transfiguration de Raphaël.

Il ne faudrait pas cependant que cette remarque, appuyée sur la raison, conduisît à compromettre le jugement d'hommes tels qu'Aristote, Pline et Pausanias. Le premier, qui naquit six ans avant la mort de Zeuxis, a dû voir les chefs-d'œuvres de ce peintre célèbre et des autres artistes fameux de ce tems ; et les deux derniers, qui n'ont écrit qu'à l'époque où l'école

grecque était déjà déchue, ont par conséquent dû connaître les divers ouvrages qui l'avaient illustrée dans le siècle de sa plus grande splendeur. Mais ces écrivains, en jugeant les peintres de la Grèce, auront, comme tous les hommes d'un goût sévère, préféré la partie du dessin aux autres charmes de la peinture, et tout porte à croire que si du tems de Zeuxis et des peintres qui le suivirent, elle avait gagné du côté de l'harmonie, de la richesse de la couleur et de la vérité de l'expression, elle avait perdu relativement à la sévérité et à la pureté du dessin que possédaient plus éminemment les peintres contemporains de Phidias. Ce sentiment est celui des modernes, qui, en écrivant sur la peinture, ont uni aux connaissances de l'art en lui-même, des connaissances très-étendues sur l'antiquité, et notamment du citoyen Lévêque, dont l'ouvrage, où son nom se trouve uni à celui de Watelet, sera toujours un guide sûr pour ceux qui voudront s'occuper de cette matière.

« Le coloris de Polygnote, dit-il, était dur; sa manière avait quelque chose de sauvage; mais son » dessin était du plus grand caractère. Dans les âges » suivans, la couleur était devenue plus variée, plus » brillante, plus harmonieuse, et la manière plus » agréable; mais le dessin était devenu moins exact » et moins pur. »

Apollodore, Pauson, Micon, Dyonisius ne s'attachèrent, à ce qu'il paraît, qu'à suivre les traces de Polygnotte, et ses imitateurs plus que ses rivaux prirent l'art où il l'avait laissé. Admirateurs de sa méthode, ils la suivirent sans la perfectionner et sans y rien ajouter. Le dernier se distingua sur-tout par sa fidélité à copier sa manière. C'était le même choix de draperies, le même goût dans les attitudes, le même scrupule pour les convenances, la même pureté de dessin. D'après cela, il est naturel de considérer Parrhasius et Timanthe qui succédèrent à ceux-là, et vécurent contemporains de Zeuxis, comme les créateurs de l'expression. Rivaux, mais sans être ennemis, tour-à-tour vainqueurs et vaincus l'un par l'autre, ils appelèrent l'attention de toute la Grèce sur leurs tableaux. Tous les écrits de l'antiquité retentissent encore de leurs triomphes, de leur faste, de l'admiration qu'excitaient leurs travaux, des honneurs dont ils furent comblés, et du prix extraordinaire dont on payait leurs productions. Cela seul suffirait pour prouver que les premiers ils parlèrent à l'ame, et l'on ne parle à l'ame, on ne touche le cœur, on ne captive l'attention générale que par l'expression fidèle des passions. Parrhasius rendait avec une sublimité rare les mouvemens musculaires du visage, la délicatesse des traits, l'élégance de la chevelure, les nombreux agrémens de la bouche, et la finesse des couleurs. Timanthe savait mieux

exprimer les passions fortes, et Parrhasius les inspirations de l'esprit; on trouvait plus de volupté dans ses compositions, et dans celles de Timanthe plus de pensées, plus de poésie. Il paraît cependant que Parrhasius, quand il le voulait, savait donner de la vigueur à ses expressions; on cite deux tableaux de lui comme le chef-d'œuvre du génie en ce genre. L'un de ces tableaux représentait un soldat pesemment armé qui volait au combat. L'ardeur, le courage et le désir de vaincre respiraient dans toute sa personne, et l'on croyait voir la sueur découler de ses membres nerveux. Le second était également la représentation d'un soldat, mais après avoir combattu, occupé à se dépouiller de ses armes. A l'élévation de sa poitrine, à sa respiration gênée, on jugeait de la fatigue extrême qu'il venait d'éprouver; il paraissait véritablement essoufflé. La renommée de Timanthe n'a pas été moins grande. Son sacrifice d'Iphigénie a passé pour le plus bel ouvrage de cette brillante époque, et il n'est personne dans les Arts qui ne sache encore comme il peignit ou représenta Agamemnon.

On juge par les peintres qui succédèrent à ceux-ci, ou commencèrent à se faire connaître lorsque ces maîtres jouissaient de tout l'éclat de leur renommée et de toute la force de leurs talens, qu'il fallait que la peinture fût alors parvenue à une grande supé-

riorité chez les Grecs, et le beau siècle d'Apelles se préparait déjà. Ce fut à cette époque que Eupompe, né à Sicyone y fonda l'école qui porte le nom de cette ville. Célèbre lui-même, mais sans que nous puissions indiquer quels travaux lui valurent sa réputation, parce que la connaissance n'en a point triomphé des âges, il eut un élève qui l'éclipsa. Ce fut Pamphile, qui lui-même fut surpassé par Apelles, dont il fut le maître. Pamphile, doué sans doute d'un esprit plus réfléchi et plus méditatif que ses devanciers, sentit que la peinture ne pouvait que gagner en appelant à son secours les autres sciences; il cultiva donc avec soin toutes les parties des belles lettres, et se rendit familières les mathématiques et la géométrie. Ce bon esprit fit faire à l'art un pas de géant. La sagesse des compositions y gagna, et la perspective fut mieux connue, ou commença à être connue. Cette alliance des sciences avec la peinture la rendit plus recommandable aux yeux des Grecs, et ce fut à Pamphile qu'elle dut l'honneur de se voir placée au premier rang parmi les arts libéraux : tant il est vrai que l'illustration de toutes les professions dépand moins de leur objet en elles-mêmes, que de la manière dont un homme de génie sait les attacher à ce que l'homme estime le plus. Pamphile profita de cette grande impulsion qu'il avait donnée à la peinture pour s'enrichir. On tint à gloire d'envoyer les jeunes gens se former à son école. Il mit un haut

prix à ses leçons, et exigea de chacun de ses élèves, pour un nombre d'années déterminé, un talent, qui équivalait à cinq mille cinq cents francs de notre monnaie. Il fonda en principes que la peinture ne pouvait être exercée en Grèce que par des indigènes, et qu'elle ne serait le partage que des hommes de la condition la plus relevée. Ce fut au sein d'une école, ou le noble orgueil du talent résidait avec tant de puissance, qu'Apelles se forma.

A cette époque même, un maître non moins célèbre que Pamphile florissait en Grèce, et plus de détails sur ses travaux nous sont parvenus. C'était Aristide de Thèbes. On faisait des reproches à son coloris, mais on célébrait son expression. Il parait avoir composé des tableaux d'histoire de la plus grande proportion dont on eût parlé jusqu'alors. On cite comme une chose extraordinaire pour le nombre des figures, son tableau d'une bataille contre les Perses. On prétend qu'il y en avait cent. De nos jours, ou pour mieux dire, depuis la renaissance des Arts, la connaissance de la perspective en a fait introduire un bien plus grand nombre; on en compte beaucoup plus dans le passage du Granique et la bataille d'Arbelles. On prétend que Mnason, tyran d'Elatée, lui acheta ce tableau à raison de dix mines la figure, c'est-à-dire une somme de neuf cents francs, ce qui porterait le prix total du tableau à une somme de quatre-vingt-dix mille francs de notre monnaie.

POUR donner une preuve de l'ignorance où les Romains étaient encore dans les arts long-tems après cette époque, on rapporte que le consul Mummius ayant vu le roi Attale acheter ce même tableau d'Aristide six mille sesterces, s'imagina que c'était une espèce de talisman qui possédait quelque vertu secrète, et l'arracha de force à Attale, dont les justes plaintes sur le viol des lois de la propriété ne furent point écoutées.

APELLES parut enfin. Son nom est encore dans toutes les bouches. Il fut, dit-on, le plus grand homme de son art; telle est l'opinion générale : mais peut-être l'honneur d'avoir seul peint Alexandre a-t-il beaucoup ajouté à sa renommée; car peut-être Protogènes, Asclépiodore et Nicomaque ne lui furent-ils pas inférieurs. La réputation a aussi ses hasards. Ce qu'on ne peut refuser à Apelles, c'est le grand mérite de la modestie, c'est l'élévation de l'ame qui le porta constamment à rendre justice à ses rivaux. Protogènes lui dut sa fortune et sa gloire. Malgré son admirable talent, ce peintre était pauvre. Les hommes dans tous les siècles ont été les mêmes; ils jugent moins le mérite que le faste qui l'environne. Apelles lui offrit cinquante talens de ses ouvrages, à-peu-près cent mille écus. C'en fut assez : un homme dont Apelles avait prisé si haut les productions, devint un dieu pour ceux qui la veille le méprisaient.

On cite fort peu de tableaux d'Apelles à plusieurs personnages, ce qui ne dispose pas en faveur de son génie. On ne connaît guères sous ce dernier rapport qu'un tableau de Diane, entourée de vierges qui lui offraient un sacrifice. Mais c'était sur-tout dans le portrait qu'il excellait, et les historiens n'ont point tari sur la grace qu'il savait donner à ses figures. C'était à ce qu'il paraît sa qualité supérieure, et la seule qu'il regardât lui-même comme devant lui donner une sorte de prééminence sur ses rivaux.

Son portrait d'Antigone à cheval a été célébré comme le premier, le plus beau et le plus parfait de ses tableaux. On vante beaucoup la finesse d'une ligne qu'il traça sur un anneau que Protogènes s'occupait à peindre, dont Protogènes, absent alors, s'aperçut à son retour, et qu'il remplaça par une ligne plus délicate, à laquelle Apelles en substitua une troisième plus recommandable encore par son extrême ténuité; mais il me semble qu'il y a un peu de puérilité dans ces étoffes, et des tours de force de cette espèce ne se rapprochent guères de l'idée que l'on doit se former de la sublimité du talent d'hommes de cette étoffe.

La Vénus Anadyomène fut l'objet de la vénération des peuples qui succédèrent à Apelles. L'humidité l'ayant endommagée, nul n'osa jamais essayer de la réparer.

COMME ses devanciers et ses contemporains, Apelles peignit à l'encaustique; et d'après ce qu'en ont dit tous les écrivains qui ont pu connaître ses ouvrages, il paraît certain qu'il n'employa que quatre couleurs; mais l'on ne doit point s'étonner de l'impression profonde qu'il fit sur les hommes de son siècle, et de la haute renommée à laquelle il parvint: car il paraît qu'il fut le premier dont les tableaux semblèrent être dirigés par les Grâces. C'était la seule de tant de qualités sublimes qui distinguaient son talent, dont il tirât vanité. Comme tous les hommes supérieurs, il était modeste. Il aimait à célébrer les talens de ses confrères; il le faisait avec une franchise qui tenait tout de sa loyauté naturelle, et n'avait rien de l'affectation. Il convenait noblement que ceux que l'on plaçait au premier rang, connaissaient et pratiquaient aussi bien que lui toutes les belles parties de la peinture; mais avec une sincérité non moins noble, il se mettait au-dessus d'eux pour la grâce.

S'IL est possible de dire qu'Apelles fut le Corrège de son tems, on pourrait également comparer Protogènes au Dominiquin. Il en eut la lenteur, la défiance de soi-même, le mécontentement constant de ses propres ouvrages; il lui ressembla de même par l'infortune et la pauvreté. Il dut au caractère élevé et généreux d'Apelles, de sortir de cet état déplorable, dont son talent trop long-tems méconnu par

ces Grecs, non moins superficiels que certains peuples modernes, n'avait pu le tirer. Apelles qui connaissait le caractère des Grecs et l'empire que la mode exerçait sur eux, acheta, comme je le disais tout-à-l'heure, les tableaux de son émule cinquante talens. Protogènes oublié jusques-là, devint tout-à-coup le peintre par excellence, et tout le monde voulut avoir de ses tableaux.

PROTOGÉNES passe pour avoir été le peintre de l'antiquité le plus pur; mais ses compositions étaient sans chaleur, et c'est le reproche qu'on lui fait : la timidité avec laquelle il travaillait, dut accroître encore ce défaut. Il finissait avec un soin extrême, et nécessairement l'esprit se fatigue et s'use sur le sujet que l'on retouche sans cesse. L'on a débité des fables sur les travaux de ce peintre, comme il arrive à l'égard de tous les hommes supérieurs dont la renommée occupe tant de voix. L'on a dit, par exemple, qu'en travaillant au tableau du chasseur Jalysus, et ne pouvant rendre avec la perfection qu'il désirait la bave d'un chien haletant, il saisit, dans son impatience, une éponge imbibée de couleurs qui se trouva par hasard sous sa main, et que l'ayant jetée dans un mouvement de colère contre la tête du chien auquel il travaillait, le hasard voulut que les éclaboussures de cette éponge firent ce que le peintre n'avait pu faire, et imitèrent parfaitement la nature.

Il n'est pas besoin de s'appesantir sur ce conte, pour en faire sentir le ridicule. On a de même prétendu qu'il peignit un de ces tableaux quatre fois de suite; c'est-à-dire en couvrant toujours le tableau déjà fait d'un pareil tableau qu'il refaisait encore, afin que si le tems venait à détruire celui qui se trouvait dessus, on retrouvât celui qui serait dessous, et ainsi successivement. M. Falconet a discuté sérieusement ce procédé; mais ne serait-il pas possible qu'il eût pris trop à la lettre le passage de Pline, qu'il avait lui-même traduit littéralement? Quand Pline rapporte que Protogènes avait mis quatre couleurs l'une sur l'autre, afin de défendre ce tableau de l'injure du tems et de la vétusté, est-il bien certain que cela doive s'expliquer dans le sens que M. Falconet lui a donné, et ce procédé ne devrait-il pas s'entendre plutôt de quatre couches d'un vernis quelconque, ou de quelqu'autre procédé conservateur que les peintres grecs auraient connu, et dont ils auraient usé comme nos peintres modernes usent d'un vernis particulier pour la conservation de leurs ouvrages?

Cette époque fut au reste celle où la peinture était parvenue à son plus haut degré de splendeur. Indépendamment d'Apelles et de Protogènes, elle comptait encore Antiphile, Nicophane, Nicomaque, Asclépiodore, Aëtion et plusieurs autres qui jouissaient de la plus grande célébrité, et dont Cicéron

a prolongé la renommée jusqu'à nous ; depuis, l'art commença à déchoir, et cela se remarque, soit par la bizarrerie ou l'afféterie des sujets, soit par l'incorrection du dessin, soit par la faiblesse de l'exécution. Dans la longue liste des peintres qui succédèrent aux hommes fameux que nous venons de citer, on ne trouve guères qu'Euphranor et Nicias dignes de leur être comparés. On parle aussi d'un Timomaque, de Bysance, dont deux tableaux furent achetés par Jules César quatre-vingts talens, deux cent quarante mille de nos francs, en évaluant à mille écus la valeur fictive du talent.

La Grèce eut aussi quelques-uns de ces peintres, que les modernes désignent sous le nom de peintres de genre. Le plus renommé fut Pyreicus : il ne faisait que de très-petits tableaux, où il représentait, dans une grande perfertion, des animaux domestiques, des ânes, des fruits, des légumes, des intérieurs de boutique, et autres sujets de cette espèce. Il fallait que dès-lors, l'orgueil des peintres d'histoire eût cherché à déverser une sorte de dédain sur ce genre ; comme s'il pouvait exister des rangs dans le talent de rendre avec perfection les divers objets de la nature. Les idées fausses sont de tous les tems, parce que la vanité de l'homme est de tous les siècles. Pline a été assez philosophe pour justifier Pyreicus, et ne pense pas qu'il se soit dégradé en choisissant

de pareils sujets. Quoiqu'il en soit, le public alors ne s'arrêtait pas plus qu'aujourd'hui à ces frivoles distinctions. Les tableaux de ce peintre, et ceux de ses imitateurs, étaient recherchés, admirés et payés des prix considérables. Il paraîtrait cependant que les peintres de genres furent bien moins nombreux dans la Grèce, que les peintres d'histoire. Les historiens n'en citent que cinq ou six tout au plus, tels que Pyreicus dont je viens de parler; Serapion, dont le pinceau excellait à représenter l'architecture; Calliclès, peintre en miniature, dont la réputation fut prodigieuse; Calaces et Dionysius : et ce sont aussi les seuls dont Watelet fasse mention dans son ouvrage.

Il est possible que le préjugé, qui dès-lors faisait attacher dans les arts moins d'importance aux peintres de genre qu'aux peintres d'histoire, quoique l'on voie à cette époque aussi bien qu'aujourd'hui, le public jaloux de se procurer leurs productions; il est possible, dis-je, que ce préjugé ait été cause que les écrivains aient négligé de rapporter les noms de tous ceux qui se seront distingués dans cette carrière. Mais en admettant cette pénurie de peintres de genre, elle a peut-être pris sa source dans d'autres raisons. En général, les arts portent le cachet des mœurs des nations où ils sont cultivés. Dans les siècles modernes, on est convenu, par exemple, d'appeler peintres d'histoire, tous ceux qui représentent des

scènes héroïques quelconques. Cependant, s'il est vrai de dire que le nom d'une chose ne doit être entendu que suivant l'idée qu'il exprime, quand on dit *peintres d'histoire*, il faudrait entendre les peintres français, et le nom de *peintres de religion* conviendrait bien mieux aux peintres d'Italie. Sur cinquante tableaux sortis du génie d'un maître italien, il est de fait que les neuf dixièmes appartiennent à la religion. En France, c'est tout le contraire : sur le même nombre de tableaux, il s'en trouve toujours les deux tiers du domaine de l'histoire, tandis qu'à peine le reste est consacré à des sujets religieux. Cela s'explique facilement; depuis nombre de siècles, et notamment depuis la renaissance des arts en Europe, la France a constamment été bien plus près de l'héroïsme que l'Italie. Les arts, ceux du dessin principalement, prenant naturellement la nuance des mœurs nationales, il est simple que chez un peuple dévot, superstitieux, soumis à la puissance théocratique, et devenu depuis plusieurs siècles assez étranger aux grandes guerres, les peintres se soient principalement adonnés à représenter les objets sur lesquels la croyance et les habitudes du peuple ramenaient plus fréquemment son imagination, et que la politique des gouvernemens avait intérêt à voir reproduire sans intervalle. En France, au contraire, depuis la renaissance des arts en Europe, il semble que le penchant à l'héroïsme s'accrut en proportion de ce

qu'il diminuait en Italie. Si la bravoure fut dans tous les tems le caractère distinctif de la nation française, il faut avouer que les occasions de le développer ont paru se presser davantage, à partir du siècle des Médicis. Les règnes de François I.er, Henri II, Henri IV, Louis XIV, une partie du règne de Louis XV, et enfin la grande époque à laquelle nous sommes parvenus, présentent à coup sûr dans notre histoire les plus grandes circonstances que l'héroïsme ait eu de se montrer général. D'après ce concours fortuit des évènemens, il est naturel de penser que les sujets héroïques se seront présentés plus fréquemment que tous autres à l'imagination des peintres français. Cela cependant n'a pas empêché que la France n'ait eu en même-tems une foule de peintres de genre, parmi lesquels il en fut un très-grand nombre de recommandables; mais leurs travaux tiennent de plus près au luxe des particuliers, tandis que ceux des peintres d'histoire se rattachent davantage aux idées nationales. Alors, comme les écrivains, les historiens sur-tout, retracent les grandes masses des mœurs des nations bien plus que les mœurs de quelques individus, il pourrait arriver qu'en parlant de l'état des arts, et notamment de celui de la peinture en France, depuis l'époque que je viens d'indiquer jusqu'à telle autre époque, ils citassent beaucoup plus de peintres d'histoire que de peintres de genre, attendu que les premiers

appartiendraient plus que les seconds à la matière sur laquelle ils écriraient. D'après cela, si la postérité venait à en conclure que la France vit fleurir bien moins de peintres de genre que de peintres d'histoire, il est évident qu'elle donnerait dans une erreur. Ne serait-il donc pas possible que cette erreur dans laquelle la postérité tomberait à notre égard, ne fût que la répétition de l'erreur dans laquelle nous serions peut-être tombés à l'égard des Grecs? Chez eux comme chez nous, l'héroïsme fut une des qualités dominantes du caractère national; chez eux comme chez nous ce caractère dut enfanter beaucoup de peintres d'histoire; chez eux comme chez nous, les résultats de ce caractère durent spécialement occuper les écrivains; chez eux comme chez nous, lorsque ces écrivains auront eu occasion de parler de l'art de la peinture, ils auront dû parler de préférence des peintres d'histoire, parce que la nature de leurs conceptions sera rentrée davantage dans le sujet que les historiens auront traité, quoique chez eux comme chez nous, le luxe également en honneur ait dû faire éclore beaucoup plus de peintres de genre que de peintres d'histoire. Personne n'ignore que les arts passèrent des Grecs aux Romains. Il est donc présumable que les Romains modelèrent leur goût sur celui de la Grèce. Cette vérité une fois reconnnue, si l'on examine cette immense quantité de peintures que l'on a recueillies

dans les ruines d'Herculanum et de Pompéïa, collection que l'on trouve aujourd'hui dans toutes les bibliothèques, grâce aux bienfaits de l'art de la calcographie, l'on verra que sur mille peintures, il n'en est presque aucune qui appartienne parfaitement à l'histoire, tandis que tout le reste suppose une bien plus grande quantité de peintres qui s'adonnaient à ce que nous appelons le genre. Je sens qu'il résulterait cependant de ce que je viens de dire, que l'héroïsme ayant été à Rome aussi bien qu'en Grèce et en France une des fortes nuances du caractère national, Rome aurait dû avoir également ses peintres d'histoire; ce qui n'est pas. Une simple réflexion suffira pour repousser cette objection; c'est qu'en Grèce aussi bien qu'en France, la peinture fut un art national, c'est à-dire un art dont les gouvernemens encouragèrent les progrès et récompensèrent les succès, ce qui ne se pratiqua point à Rome. Dans la Grèce, de même qu'en France, les arts ne furent professsés que par des hommes libres, et souvent même élevés en dignité, tandis qu'à Rome ils furent relégués dans la classe des esclaves, et devinrent par cela même entièrement dans la dépendance du luxe, et comme étrangers à l'esprit national. Si des hommes du sang des Scipions, des Metellus, des Pompées, eussent été nourris dans le sentiment, l'amour et le respect des arts, Rome aurait eu ses peintres d'histoire. Celle de ses arts nous parlerait des batailles de Pharsale et

de Carthage, comme nous retrouvons dans les arts de la Grèce celles de Marathon et de Mantinée ; comme nous voyons en France celles de Louis XIV, celle de Marengo, etc. Mais comment l'idée de reproduire de si hauts faits aurait-elle frappé l'imagination d'esclaves, qui toujours par leur naissance étrangers à Rome, et par leur état même bien plus étrangers encore à sa gloire, ne pouvaient avoir en eux aucun de ces germes d'enthousiasme et de patriotisme absolument nécessaires pour traiter de semblables sujets ? Je ne crois donc pas m'éloigner de la raison ni de la vérité, en supposant que la Grèce a produit autant, et peut-être plus de peintres de genre que de peintres d'histoire ; que plusieurs d'entre eux seront parvenus à une grande célébrité, et l'auront méritée ; que si leurs noms ne nous ont point été transmis aussi fidèlement que ceux des peintres d'histoire, c'est que la vanité de ceux-ci aura dès-lors cherché à étouffer la renommée de ceux-là ; c'est que l'orgueil national toujours flatté qu'on lui retrace les actions sur lesquelles il fonde le respect qu'il attend des étrangers et de la postérité, se sera montré moins sensible aux talens seulement consacrés à lui représenter les scènes de la nature, et que malgré l'admiration que les individus leur auront portée, et le plaisir qu'ils auront goûté à jouir de leurs productions, il n'aura pas attaché la même importance à leurs travaux.

C'EST que les historiens, comme je l'ai déjà dit, auront accordé plus de prédilection aux hommes dont le pinceau aura représenté ce qu'eux-mêmes décrivaient; c'est qu'enfin les ouvrages des peintres d'histoire appartenant plus particulièrement aux monumens publics, et ceux des peintres de genre à l'intérieur des maisons des citoyens, ceux-là auront plus fréquemment que ceux-ci frappé les regards des voyageurs.

QUOI qu'il en soit, le bel art de la peinture eut dans la GrIce, comme dans l'Europe moderne, l'avantage de compter des femmes parmi ses professeurs. L'histoire nous a transmis les noms de plusieurs de ces intéressantes artistes. Voici l'ordre dans lequel M. Watelet nous les présente : Timarète, fille de Micon, qu'il ne faut pas confondre avec le célèbre Micon que nous avons cité ailleurs, mais que l'on distinguait par le surnom de jeune, et qui vivait à-peu-près à la même époque; Irène, fille de Cratinus, peintre et comédien tout ensemble : on ignore quand il vivait. Calypso, Alcistène; leurs parens sont inconnus. Aristarète, fille et élève d'un peintre nommé Néarque; Anaxandra, fille du peintre Néalces; Lala, qui était de Cizique; et enfin Olimpias, dont on ne cite ni la patrie, ni le père, ni les ouvrages. Il n'est que deux de ces femmes artistes sur lesquelles Watelet, d'après Pline, donne

quelques détails, Irène et Lala. Cette dernière mérita le titre de *Vierge perpétuelle*, parce qu'elle ne subit jamais le joug de l'hymen. Il paraît qu'elle excella dans le portrait, et que ce fut spécialement son genre. La nature l'avait douée d'une si grande facilité, qu'elle exécutait, dit-on, ses ouvrages avec une rapidité à laquelle nul peintre antérieur ni postérieur à elle ne put atteindre. Son talent et la grâce qu'elle répandait sur ses portraits, ne perdaient rien à cette excessive rapidité d'exécution. Ses ouvrages étaient payés plus cher qu'aucun de ceux des peintres de son tems. Il paraît qu'elle gravait aussi sur l'ivoire.

D'APRÈS le coup-d'œil rapide que nous venons de jeter sur l'histoire de la peinture chez les Grecs, il est facile de concevoir que ce bel art était dans une haute estime auprès de ce peuple si célèbre par la délicatesse de son goût, et par son enthousiasme pour toutes les œuvres du génie. Cette estime est prouvée par la haute réputation dont plusieurs peintres de la Grèce ont joui, par les honneurs qu'on leur décerna, par les richesses mêmes qu'ils possédèrent, mais il n'est pas si facile de prononcer s'ils l'ont emporté sur les modernes, ou même s'ils les ont égalés. Malheureusement les pièces de comparaison ont disparu; et des productions si extraordinaires, si belles, si parfaites ont étonné les regards de l'Europe depuis les Médicis, qu'il est bien difficile de se défendre

d'une sorte de prévention favorable à ces dernières. Cependant, si l'on réfléchit à toutes les causes qui concoururent à la perfection des arts dans la Grèce, et si l'on se rappelle les détails dans lesquels nous sommes entrés à cet égard au commencement de ce chapitre, on sentira combien l'impulsion donnée vers la perfection dut être plus forte chez les anciens que chez les modernes. Il est facile d'en juger par ce qui nous reste de leur architecture et de leur sculpture. On ne disconviendra pas sans doute que leurs vestiges ne nous servent encore chaque jour d'étude et de modèles. Par quel funeste hasard la peinture serait-elle ainsi restée au-dessous d'elle-même, tandis que ses sœurs auraient si bien mis à profit les lois, les mœurs, les circonstances, le génie enfin des peuples de la Grèce, pour arriver à un degré si sublime? L'architecture et la sculpture n'ont-elles pas trop d'analogie, trop de points de contact avec la peinture, pour qu'il ne soit pas entre elles une sorte de dépandance réciproque qui les rendent pour ainsi dire solidaires dans leurs progrès? Et comment supposer qu'avec des rapports si directs, l'une fût demeurée dans sa marche si fort en arrière des deux autres? On ne peut se dissimuler, toutefois, que de nos jours la connaissance, l'alliance et l'emploi des couleurs n'aient reçu beaucoup plus d'étendue; que la découverte de la peinture à l'huile n'aic donné plus d'éclat et plus de solidité aux

tableaux, qu'elle n'aie apporté plus de vérité dans les chairs, plus de fraicheur dans les paysages, plus d'harmonie dans les tons, plus de naturel dans les reflets; mais que faudrait-il en conclure ? Que les procédés de l'art se sont perfectionnés chez les modernes; et cela ne suffit pas pour affirmer que la partie de l'art dépendante du génie n'eût été, dans l'antiquité, perfectionnée dans la même proportion. L'on a pu découvrir, acquérir, multiplier les moyens de mieux faire, sans que cela prouve que l'on ait mieux fait. S'il s'agit du dessin, on demandera si les peintres modernes en connaissent mieux la pureté, la vérité, la grâce que les anciens? Mais que l'on examine le dessin dans les statues antiques; concevons-nous une manière plus correcte ? Comment se ferait-il donc que les statuaires eussent aussi bien réussi dans cette partie, et que les peintres, leurs contemporains, n'eussent pas atteint à la même perfection ? S'agit-il d'expression ? Mais comment tant de noblesse dans la tête de l'Apollon, tant de sentiment dans le Laocoon, tant de majesté dans la Minerve, tant d'amour et de pudeur dans la Vénus, et soutenir que le pinceau n'ait pas rendu ce que le ciseau a si bien réalisé. S'agit-il de la composition ? Mais comment s'imaginer que chez un peuple où tout fut pittoresque, où les assemblées publiques, les solemnités des dieux, les cérémonies, les jeux, les fêtes, se renouvellaient chaque jour, chez lequel la

guerre et les batailles mêmes avaient leur poésie, les peintres fussent restés froids au milieu de tant d'objets capables d'éveiller l'imagination. Il serait bien moins étonnant d'avoir à les accuser de délire que de stérilité; et du moment que l'on ne peut révoquer en doute l'existence de la peinture chez les Grecs, il est impossible également de douter que les peintres n'aient mis de la grandeur, de la fierté, de l'enthousiasme, un sentiment sublime enfin dans leurs compositions diverses. En un mot, tout ce qui nous reste des compositions du génie dans les arts chez les Grecs, théâtres, monumens, marbres, tout, dis-je, porte l'empreinte de la perfection; et cela seul suffit pour autoriser à croire que la peinture aura partagé cet éclat inhérent à tous les arts de la Grèce.

Il ne faudrait pas cependant conclure de ce qui précède, que j'entende prononcer un jugement dans ce grand procès entre les modernes et les anciens. Je suis bien loin de m'arroger un semblable orgueil, et je sens trop ce qu'il me manque de lumières pour me livrer avec succès à l'examen d'une telle question; mais quelle que soit mon opinion sur les peintres grecs, mon admiration pour les chefs-d'œuvres des peintres des siècles derniers n'en est pas moins entière. On peut supposer une grande perfection dans les premiers, sans blesser la gloire des seconds, et le

mérite de ceux-ci est d'autant plus grand, qu'ils ne peuvent ou n'ont pu, ainsi que les poètes, les sculpteurs et les architectes, se former sur des modèles laissés par leurs devanciers. Pour l'instruction des poètes et des sculpteurs, Sophocle et Agesander vivent encore; mais de Xeuxis, mais d'Apelles il ne reste rien que le nom.

La sculpture chez les Grecs ne jouit pas de moins de splendeur que la peinture. Elle a relativement à la postérité cet avantage sur la peinture, que ses productions sont descendues jusqu'à nous, et qu'il nous est bien plus facile de juger de son mérite dans ces tems reculés que de celui de sa rivale, dont, comme je le remarquais tout-à-l'heure, tout, pour ainsi dire, est presque perdu pour nous. C'est aussi par la même raison que la liste des sculpteurs grecs, que l'histoire nous a transmise, est bien plus nombreuse que celle des peintres. Le bronze et le marbre étant de leur nature moins destructibles, il est naturel de penser que dès-lors beaucoup plus d'objets de sculpture que de peinture auront frappé les regards des hommes de l'antiquité qui ont écrit sur les arts, et que dès le tems de Cicéron, et à plus forte raison de Pline, un grand nombre de tableaux célèbres avaient déjà péri. Par conséquent, en parlant des peintres, il est possible qu'ils aient oublié de citer, ou que peut-être même ils n'aient pas connu, le nom de beaucoup de ces artistes.

La sculpture des Grecs ayant été, en grande partie du moins, commune entr'eux et les Romains, soit par les travaux que les sculpteurs grecs exécutèrent pour ces maîtres du monde, soit par l'élite de leurs chefs-d'œuvres que la victoire fit passer à Rome, je me réserve, pour n'être pas obligé de me répéter, de faire connaître au lecteur une grande partie de ces artistes de la Grèce, lorsque je présenterai l'aperçu de l'état des arts chez les Romains. Je terminerai donc cet article par quelques observations générales, en indiquant simplement les sculpteurs que j'appellerai, par un néologisme pour lequel je sollicite indulgence, des chefs d'époque.

Des savans du premier ordre, et Winckelman entr'autres, en traitant de l'histoire de la sculpture chez les Grecs, ont pris les différens styles pour bases de leurs divisions, et en ont admis quatre; le style ancien, le grand style, le style de la grâce, le style d'imitation. Cela ne me semble comporter que trois époques; savoir: de Dédale à Phidias, de Phidias à Praxitèle, et de Praxitèle à la décadence.

Il paraît généralement reconnu que les Grecs ne sont entrés que tard dans la carrière des arts. Quoique la sculpture fût déjà connue et pratiquée par d'autres peuples depuis une longue suite de siècles, Dédale la trouva totalement ignorée dans

la Grèce; et malgré l'immortalité de ce roi sculpteur, s'il créa cet art, il ne le tira pas même de l'enfance. Ce ne fut que long-tems encore après lui qu'elle commença à prendre un caractère, et que Rhœcus essaya de fondre l'airain. Depuis lui jusqu'à Phidias l'art fit des progrès. On voit un assez grand nombre de statues de marbre. Les ouvrages en bois cédent totalement la place aux métaux. Les proportions sont fixées, mais l'expression et peut-être même l'imagination manquent encore. Périclès régna et Phidias parut. Les compositions prirent de la grandeur; et peut-être serait-il permis de croire que l'on confondît un peu ce qui n'était qu'exagération avec la véritable grandeur, car le colossal n'est pas toujours la grandeur, et il paraît que Phidias exécuta beaucoup de colosses, et qu'il employa souvent l'or et l'ivoire pour les décorer, ce qui n'est pas une grande preuve de goût. Mais Phidias était un homme de génie, et cette prédilection pour les grandes masses l'instruisit à donner un grand caractère à ses compositions; et de là naquit l'expression. Quoi qu'il en soit, on lui doit cette reconnaissance qu'il rendit, par ses travaux, les Grecs enthousiates des arts; et combien cet enthousiasme n'a-t-il pas influé sur leur admirable perfection! Que l'on juge de l'estime qu'ils faisaient des talens par un seul trait. Les Eléens n'obtinrent des Athéniens la permission d'appeler chez eux Phidias pour exécuter le Jupiter olimpien,

qu'à condition qu'ils leur rendraient ou la personne même de l'artiste, ou une somme de cent talens.

DEPUIS lui, l'art ne fit que se perfectionner. On voit paraître successivement et sortir de son école Alcamène, Agoracrite de Paros, Colotès, Polyclète d'Argos, les Pytagore, Ctésilas, Naucydes, et une foule d'autres hommes également célèbres. Les Grecs renoncent à leurs préventions contre le marbre, et à leur prédilection pour l'or et l'argent comme plus dignes d'eux par leur richesse. La repoussante roideur de l'école de Dédale disparaît entièrement. Le gigantesque introduit par Phidias, est remplacé par la véritable majesté. Le besoin de grâces, de souplesse et d'amabilité dans les contours se fait sentir, et le siècle de Praxitèle est arrivé.

CE fut là véritablement le beau tems de la sculpture; ce fut alors que parurent Scopas, Léocharès, Bryaxis, Timothée, Lysippe, et vingt autres statuaires non moins célèbres, dont non-seulement les ouvrages, mais peut-être même encore les simples copies de leurs ouvrages sont encore aujourd'hui l'objet de notre juste admiration. Insensiblement le goût, le sentiment du vrai beau dégénéra. Un faux désir de gloire détourna les statuaires du véritable sentier qu'ils devaient suivre. Ne pouvant surpasser les grands maîtres qui les avaient précédés, ils oublièrent que le véritable moyen de se faire un nom

à jamais célèbre, était de les imiter dans leurs principes, dans leur manière, dans leur esprit, dans leurs procédés; et tel fut le sort ordinaire des arts chez toutes les nations où ils furent portés à un grand dégré de perfection : déplorable effet de l'aveuglement commun à tous les hommes qui les empêche de reconnaître les justes limites imposées aux arts par la nature elle-même, et d'apercevoir que lorsque l'intelligence humaine les a conduits de progrès en progrès, d'expériences en expériences jusqu'à ces limites invariables, tout ce que l'on tente pour les perfectionner, les polir, les embellir encore, ne sert qu'à les faire rétrograder.

FIN.

DE L'ÉTAT DES ARTS

CHEZ LES ROMAINS.

Nous venons de voir que les Grecs cultivèrent et perfectionnèrent les arts par sentiment, nous allons voir que les Romains ne les adoptèrent que par orgueil. Les Grecs les chérirent, parce qu'ils honoraient la patrie; les Romains ne les souffrirent, que parce qu'ils la décoraient; enfin, pour faire comprendre à ce sujet la différence de l'esprit national en Grèce, ils ne pouvaient être exercés que par des hommes libres; à Rome, la profession d'artiste n'était le partage que des esclaves; c'est-à-dire, que là ils étaient un objet d'amonr, et ici un objet de faste.

On ne sera point surpris de cette différence, si l'on se rappelle combien, sur-tout dans les premiers siècle de la Ville Fondée, il existait peu d'analogie entre les régimes, les principes, les mœurs et les vœux des deux peuples; car ce serait une grande erreur de croire que parce que Rome envoya demander des lois à Athènes, les Romains eussent la moindre volonté de se modeler sur les Grecs. Ces lois demandées n'étaient autre chose que la déclaration

des droits imprescriptibles concédés par la nature à tous les hommes ; c'était le tableau précis du juste ou de l'injuste, ou, pour mieux dire, la sagesse écrite, applicable à toutes les sociétés, quelles que fussent leurs constitutions politiques ; et parce que cette communication s'était ouverte entre le Tibre et la Grèce, les Romains n'étaient pas pour cela plus imitateurs des Grecs que nous ne le sommes des Bisantins, parce que chaque jour nous consultons Justinien.

La Grèce n'était que guerrière, mais Rome était essensiellement conquérante : un état de paix ne contrariait point la première, mais, pendant de longues années, du moins, un état de paix eût compromis la seconde. Le courage est nécessairement l'une des qualités d'un peuple guerrier, et il est de la nature du courage d'élever l'ame : dès que l'amour pour les armes n'exclut pas celui pour la paix, si cette magnamité se voit privée de l'aliment des combats, et se replie sur les autres objets capables de procurer la gloire, et les arts profitent de cette disposition des esprits : voilà ce qui se passait dans la Grèce. A Rome, au contraire, l'état de paix n'était que le ferment des dissensions publiques ; les arts ne pouvaient se glisser parmi des Plébéiens, qui n'avaient ni assez de biens pour assouvir l'avarice des Patriciens, ni assez de puis-

sance pour dérober aucuns momens au besoin sans cesse renaissant de la révolte ; la guerre était donc pour le gouvernement de la répuplique romaine un moyen de police intérieure, dont il usa pendant cinq ou six cents ans, non pas seulement par nécessité, mais quelquefois même sur le moindre soupçon de troubles prochains. Ainsi l'on peut dire que les portes de Rome étaient fermées aux arts, moins encore par la disposition des esprits, que par le vice de la constitution, puisque la guerre, leur plus grande ennemie, importait au maintien de l'autorité, et que la paix n'était que le signal de la discorde, dont la présence ne les effarouche pas moins.

A cet obstacle puissant qui ne pouvait être vaincu, et ne le fut en effet que par une entière subversion dans les principes du gouvernement, il faut ajouter celui dont l'origine se puisait dans la sévérité des mœurs républicaines, que depuis l'expulsion des Tarquins jusqu'au dénouement de la dernière guerre punique, les plus illustres et les plus considérables familles de Rome affectèrent avec une austérité telle, qu'aux yeux de la sagesse, elle passerait plus pour un sentiment de vanité que pour véritable amour de la vertu. Si nous ne devions pas à l'étude de l'histoire l'incontestable certitude que le sénat de Rome comptait pour rien dans sa conduite l'expérience des autres peuples, et que le peu de relations ouvertes

alors entre les nations, ne lui permettait guère de juger, par les rapprochemens et les comparaisons, des plus sûrs moyens de dominer, que dans la suite la politique perfectionnée ne dévoila que trop peut-être aux gouvernemens, on pourrait soupçonner que cette haine des plus grands hommes de la république pour les connaissances humaines, et que Caton, dans des tems postérieurs, exprimait encore avec tant de véhémence, n'était qu'un prétexte pour entretenir le peuple dans l'ignorance, et le retenir ainsi plus sûrement dans la dépendance de l'aristocratie patricienne; mais non, la vérité exige que l'on convienne que la politique n'entra pour rien dans cette espèce d'éloignement pour les sciences et pour les arts. Il partait d'un véritable amour pour la simplicité et peut-être aussi pour la fierté républicaine, qui eût regardé comme un outrage toute espèce d'éclat qui n'eût pas eu son foyer en elle-même, et qui, reculant la vertu au-delà des bornes raisonnables que la sagesse semble lui avoir prescrites pour tous les hommes, l'élevait jusqu'à la stoïcité; des hommes qui n'étaient sensibles aux honneurs et à l'exercice de la puissance, qu'autant qu'elles leur assuraient le moyen de servir la patrie, et qui, d'eux-mêmes, se dépouillaient de l'autorité aussitôt que les services réclamés par l'état étaient rendus; des hommes que l'on tirait de la charrue pour les entourer du pouvoir suprême, et qui, du timon des affaires, retournaient

sans regret sous le chaume modeste qu'ils avaient hérité de leurs pères ; de tels hommes, dis-je, devaient dédaigner les arts, dont le lustre se mesure sur la somptuosité des palais et le faste des richesses. D'ailleurs, quoiqu'il faille bien se garder de prendre à la lettre ces descriptions de superbes monumens que l'histoire suppose avoir été élevés par les premiers rois de Rome, il ne faut pas oublier que le seul désir que ces rois eussent manifesté de décorer ce coin du monde, qui devait être un jour la capitale de la terre, eût suffi pour rendre les arts odieux aux Romains après la révolution opérée par Brutus, et que leur haine pour la royauté dût s'étendre jusqu'aux objets capables de leur rappeler les projets mêmes les plus honorables pour les rois. Il n'est point d'art pour un peuple chez lequel il suffit d'une maison un peu plus apparente que celle de ses voisins, pour faire soupçonner le citoyen qui l'érige d'attenter à la tyrannie.

CET esprit dura pendant plusieurs siècles, et principalement tant que les guerres de Rome se concentrèrent dans l'intérieur de l'Italie ; mais quand les Romains eurent franchi les mers ; quand ils eurent pénétré dans les fertiles contrées de la Sicile, et que leurs yeux eurent été frappés de la pompe des villes que les arts décoraient sur ces bords fortunés ; lorsque l'opulence de Carthage leur eut révélé les jouissances que le commerce procure ; lorsque l'Asie vaincue

eut enflé leur orgueil, en livrant en leurs mains les trésors de ces rois dont ils dédaignaient le titre et non pas les richesses, un nouvel esprit s'empara d'eux : ils commencèrent à aimer les productions des arts : non par goût, non par sentiment, mais par vanité de conquête, mais comme trophées capables d'accroître la pompe des triomphes qu'on leur décernait à leur retour, et aussi par cette avarice, nationale d'abord, et individuelle dans la suite, qu'éveillait souvent dans leurs cœurs la riche matière de quelques-uns de ces objets.

Avec de semblables mœurs, de semblables lois, de semblables dispositions, les Romains étaient de tous les peuples le moins propre à faire fleurir les arts; et certes, s'il fut une circonstance où l'on dût craindre leur anéantissement total, on peut placer au premier rang l'époque de l'existence d'une nation guerrière qui ne considéra la conquête de leurs productions que comme dépouilles et non comme jouissances. Il n'en fut pas toutefois ainsi; mais si ce mépris originel des Romains pour les arts ne leur fut pas aussi funeste qu'on eût pu l'attendre de cette nation conquérante; si même il vint un tems où la Grèce humiliée sembla céder son lustre à Rome, et où cette dominatrice de l'univers fut considérée comme le centre des arts, on ne peut pas en faire honneur à un goût réel pour cette belle branche des

inventions humaines, que le tems, ainsi qu'on pourrait le croire, eût inspiré aux Romains à mesure qu'ils se civilisaient, ni aux connaissances en cette partie qu'ils eussent acquises à la longue par la fréquentation des autres peuples; et la vérité veut que l'on dise que l'illustration de Rome, à cet égard, dépendit d'une foule de circonstances et de motifs bien étrangers à l'amour des arts, que dans le fait ils n'éprouvèrent jamais.

AUSSI long-tems que la sévérité des mœurs républicaines exerça son empire sur les diverses classes de l'état, et que, depuis l'homme consulaire jusqu'au dernier membre de l'ordre plébéïen, chacun évita d'avoir dans sa maison quelque chose qui le distinguât des autres citoyens, tout ce que les généraux rapportaient à Rome des dépouilles des nations conquises, et qu'ils étalaient avec orgueil dans leurs triomphes, ils le déposaient au fisc ou le consacraient dans le temple des dieux. Le fisc n'estimait que la matière, et conséquemment il ne tendait qu'à détruire et à dénaturer. Quant aux offrandes déposées par la victoire dans les temples, il n'est guère présumable que des prêtres, qui partageaient l'ignorance générale de la nation, et son peu d'estime pour les productions des arts, possédassent l'esprit d'ordre, d'arrangement et de goût nécessaires pour tirer avantage des richesses qu'on leur confiait, et pour en décorer les autels des dieux de manière à en rehausser la

majesté, et à appeler l'attention des étrangers sur l'éclat de ces sortes de décorations. Que de choses précieuses, que de chefs-d'œuvres auront péri de la sorte, ou accumulés sans ordre dans les temples, ou abandonnés à l'impéritie, à la négligence de mains inhabiles, ou brisés dans le trésor par des hommes ignorans et avares pour subvenir aux besoins de l'état !

Pour peu que l'on soit versé dans la connaissance de l'histoire, on sait que le dénouement de la dernière guerre punique, si funeste pour Carthage, apporta un changement extrême dans les mœurs des Romains. La fortune anéantit du même coup et les remparts des vaincus et les vertus des vainqueurs; et peut-être que les larmes de Scipion furent bien plutôt arrachées par la prescience de cette perte irréparable que par un pressentiment bien peu naturel de la future destruction du Capitole. Quoiqu'il en soit, Rome, déjà maîtresse de l'Italie, et n'ayant plus de rivale en Afrique, connut bientôt les richesses, et avec les richesses, les vices. Puissante en trésors, en territoire, en généraux, elle fut long-tems sans s'apercevoir de la décadence de son austérité morale, parce qu'elle croyait conserver sa fierté; mais il en fut d'elle comme de tous les peuples dont les mœurs se corrompent, elle crut avoir conservé sa fierté lors même qu'elle en avait perdu la dignité.

Elle cessa d'être fière, et ne fut plus qu'orgueilleuse. Elle devint orgueilleuse de son faste, orgueilleuse de ses vices, orgueilleuse même de son esclavage; et si la fière austérité des mœurs républicaines l'avait portée à dédaigner les arts, l'orgueil en succédant à la fierté, leur fut plus funeste encore; car il accoutuma les Romains, non à se passer des productions des arts que l'amour du luxe leur rendait nécessaires, mais à mépriser les auteurs de ces productions, par l'erreur même de leur esprit toujours enclin à confondre l'orgueil auquel ils s'abandonnaient avec cette fierté qu'ils ne possédaient plus. Et ceci n'est point une hypothèse, une conjecture historique. On voit les Romains perpétuer le surnom ironique de *Pictor* à une branche de la famille des Fabius, en mémoire d'un Fabius qui se l'était attiré pour avoir dérogé à la noblesse de sa race, en s'adonnant à la peinture. On voit Auguste, qui se vantait cependant d'avoir trouvé Rome de brique et be la laisser de marbre, se consulter néanmoins pour savoir s'il souffriait que le jeune Quintus Pédius, petit-fils de C. Pédius, personnage consulaire, décoré du triomphe et l'un des héritiers de Jules-César, apprit la peinture, et n'y consentir, à la sollicitation de l'orateur Messala, que par cette raison que ce jeune homme étant muet de naissance, et par conséquent regardé comme inutile à la société, il fallait bien lui laisser faire quelque chose pour se distraire et se désennuyer. On voit la puissance du préjugé percer dans quelques expressions de Pline, à qui cependant on ne peut refuser de la philosophie, lors-

qu'en parlant d'un poète tragique, Pacuvius, neveu d'Ennius, et rappelant qu'on lui devait les peintures exécutées dans un temple d'Hercule, il dit que la gloire qu'il avait obtenue par ses ouvrages dramatiques, n'avait pu donner assez de relief à l'art de la peinture qu'il n'avait pas dédaigné d'exercer, pour que des *mains honnêtes* voulussent s'y livrer. On doit à Cicéron cette justice, qu'un homme d'un aussi bon esprit, a senti le ridicule de ce préjugé; et peut-être était-ce moins encore comme philosophe et homme de goût éclairé et délicat, que comme administrateur habile et politique, qui savait combien les arts ajoutent à la prospérité des nations, et ont surtout la puissance d'adoucir et de perfectionner les mœurs, quand leur étude est bien dirigée; il sentait que l'honneur est le véhicule et l'aliment des artistes, et regrettait que l'on n'eût point fait à Fabius un titre de gloire de son amour pour la peinture. Il était convaincu que si l'on eût honoré ce premier des peintres romains, le Tibre aurait eu ses Polyclète et ses Parrhasius; mais de quelque considération que jouît Cicéron, de quelque poids que dût être son autorité dans l'opinion de ses contemporains, c'est un hydre qu'un préjugé national, et mille combats livrés ne suffisent pas toujours pour l'abattre.

Il eût été possible, il était présumable même que Rome si long-tems déchirée par les guerres civiles, touchant enfin le terme de cette grande lutte entre la liberté et l'ambition de quelques hommes, et se laissant

conquérir par le besoin du repos que semblait lui promettre l'autorité d'un seul; il eût été possible, dis-je, que l'habitude de la paix, et des idées plus justes des divers sentiers de la gloire, eussent tournés les esprits vers celle que promettent et donnent les arts. L'énorme richesse d'une foule immense de citoyens, ressource aussi facile qu'inépuisable pour l'encouragement des talens; le goût inné du peuple pour les spectacles, et par conséquent pour tout ce qui frappe, intéresse et amuse les regards; l'excessive recherche des dames romaines, non-seulement dans leurs parures, mais encore dans les ameublemens, les décorations, la magnificence intérieure de leurs palais; l'éclat, le luxe, le faste, les profusions qui marquèrent les règnes de quelques empereurs, que de motifs d'espérance d'arriver à la fortune,pour une classe laborieuse d'hommes qui eût tenté de secouer le préjugé en se livrant à la profession des arts, et eût bientôt obtenu d'un peuple dégénéré de sa liberté, déserteur de ses principes, abandonné de ses vertus, le respect qu'il prodiguait par tout où il voyait les richesses! Mais parmi quelques circonstances imprévues dont l'influence put arrêter, détruire ce que le concours de tant de circonstances générales semblait devoir édifier, il en est une purement fortuite que l'on ne doit pas oublier; ce fut cet amour ridicule, cet enthousiasme désordonné et peut-être factice de Néron pour les arts. Il est présumable que tout ce que Néron avait projeté, aimé, cultivé lui-même, dut être un objet d'horreur, je ne dirai pas

précisément pour ses successeurs, car plusieurs lui ressemblèrent, mais pour tous les gens de bien qui lui survécurent; ils n'auraient pas voulu exercer un art, je ne dis pas simplement par état, mais encore même par amusement, dans lequel Néron se piquait d'exceller, ainsi qu'il se piquait d'être le premier musicien, le premier poète, le premier danseur, le premier cocher du monde : et par la même raison ils n'auraient pas souffert que leurs enfans s'y adonnassent. Pour le bonheur de l'humanité, le règne de Néron fut court, et l'on peut dire que quand bien même il eût protégé par goût et par sentiment l'art de la peinture, il n'aurait pas assez vécu pour avoir une grande influence sur ses progrès, ni pour inspirer aux Romains le désir de s'y livrer; mais en admettant même que son règne se fût prolongé pendant de longues années, le caractère de ce prince eût été encore le plus grand obstacle que l'art eût rencontré. Jaloux de tous les genres de talens, il eût été le premier à étouffer celui du peintre qu'il aurait cru pouvoir l'emporter sur lui; et d'après ce principe, ou pour mieux dire cette basse envie, le plus médiocre eût été constamment celui qu'il aurait le plus caressé et qu'il eût voulut que l'on prît pour modèle. D'un autre côté, l'on sait assez quel prix sa vanité attachait au faste dont il était entouré, et combien son orgueil se fût irrité si quelque Romain eût possédé quelque chose de plus précieux que ce qu'il pouvait posséder lui-même: ainsi, en supposant qu'à son époque il se fût trouvé dans Rome quelque peintre de mérite, il n'eût jamais permis

qu'il eût travaillé pour d'autres que pour lui, comme le prouve l'espèce de tyrannie qu'il exerça sur le peintre Amuléus, qu'il tint constamment enfermé pour décorer son fameux palais, connu sous le nom de Maison-Dorée; tandis que les plus riches citoyens, instruits du danger qu'ils auraient couru à blesser l'envieuse petitesse de ce monstre, se seraient de leur côté bien gardés, et par politique, et pour l'intérêt de leur propre vie, de chercher à rivaliser avec lui, en encourageant les peintres qu'il aurait voulu conserver pour lui seul. On voit donc, d'après ces diverses considérations, combien la courte période de la puissance suprême dont Néron fut investi, dut être funeste à la peinture, malgré l'apparente protection qu'il lui accorda, et l'enthousiasme feint ou réel dont il se montrait pénétré pour les arts.

Cet état de choses aurait pu changer sous Vespasien et Tite, parce que l'un et l'autre avaient de la grandeur dans l'âme et de l'élévation dans les sentimens. L'odieuse parcimonie de Galba, le règne si court d'Othon, que les voluptés et les inquiétudes se partagèrent, les sordides et bachiques débauches de Vitellius, étaient trop contraires à l'amour des arts, pour qu'il leur eût été possible, non-seulement de faire des progrès, mais encore de jouir de quelque considération pendant l'époque qui s'écoula entre la mort du fils d'Ænobarbus, et l'avènement de la

famille Flavienne à l'empire. Vespasien, en se revêtant d'une pourpre si dégradée depuis Tibère jusqu'à lui, d'une pourpre que Caligula avait flétrie par sa démence, que Claude avait avilie par son imbécilité, que Néron avait ensanglantée par ses crimes, que Galba avait dégradée par son avarice, qu'Othon avait méprisée assez pour la mettre à prix, que Vitellius avait prostituée dans ses orgies, Vespasien, dis-je, laborieux, prudent, économe, entièrement occupé à réunir les lambeaux d'un empire déchiré par tant d'empereurs extravagans et criminels, se devait bien plus aux premiers besoins des peuples, la paix, la justice et l'agriculture, qu'aux arts enfans des longues prospérités, et luxe non pas superflu, mais non pas nécessaire des états. Sans doute, s'il eût vécut plus long-tems, il les eût appelés. Mais quand un prince est placé dans une position telle qu'il ne doive songer qu'à réparer, il ne lui reste pas de tems pour s'occuper à embellir. Quand à Titus, le ciel ne fit que le montrer à la terre, et Domitien, son frère, vint renverser tout le bien qu'avait pu faire le souverain que la perte d'un jour affligeait plus que la perte d'un plaisir. Trajan, Adrien, grands, aimables et instruits tout-à-la-fois, réveillèrent l'amour du beau dans tous les esprits; mais telle était la fatalité attachée à la peinture chez les romains, que le règne de ces deux hommes fut l'époque de la perfection dans les arts, la peinture exceptée; ce qui nous reste

de monumens du tems, de ces empereurs, célèbres par leur héroïsme, leurs vertus, leur philantropie, est ce que l'on peut offrir de plus parfait en architecture et en sculpture, et l'histoire ne nous parle pas d'un seul tableau.

NERVA, Adrien, Trajan, les Antonins, aimèrent et protégèrent les arts, mais simplement considérés comme monumentaires. En cela ils se mettaient tour-à-tour en possession de cet héritage d'orgueil, transmis par les premiers Césars à cette longue suite d'empereurs. C'était un tribut qu'ils payaient au mot IMMORTALITÉ : et dès-lors, la peinture trop périssable, trop éphémère dans sa durée, dut leur offrir peu d'attraits. S'ils calculaient mal pour l'intérêt de cette belle branche des arts du dessin, ils calculaient bien au reste pour l'intérêt de leur gloire personnelle. Il est évident qu'il n'existerait pas aujourd'hui un seul tableau de bataille relatif à ses grands hommes, tandis que les colonnes Antonine et Trajane nous parlent encore de leurs victoires. Si Agrippa, si Titus, si Septime Sévère, si Dioclétien eussent attendu de la peinture la prolongation de leur mémoire, les eût-elle aussi bien servis que la sculpture et l'architecture? Il ne nous resterait pas un seul tableau de leur époque, et le colisée, le panthéon d'Agrippa, le théâtre de Vespasien, les bains et l'arc de Titus, le mausolée d'Adrien, l'arc de Septime Sévère, les thermes de

Dioclétien sont encore debout ; les statues de ces hommes illustres décorent nos Musées ; les débris, les fragmens de leurs palais pèsent encore sur l'Europe, l'Afrique et l'Asie. Ainsi, par une fatalité vraiment remarquable, la puissance d'opinion prit une direction si particulière chez ce peuple souverain, dont l'existence dépassa deux mille ans, que le mépris et l'amour pour les arts furent également funestes à la peinture. Sous la république, on la dédaigna, parce qu'elle empêchait de s'immortaliser, et sous les empereurs on la négligea, parce qu'elle n'immortalisait pas assez.

Il est évident que la sculpture et l'architecture surtout durent ajouter à leur considération tout ce que la peinture ne pouvait en obtenir : mais encore est-il vrai que l'indifférence, ou pour mieux dire, le dédain pour toutes les professions relatives aux arts, influa également sur celles-ci. A peine trouverez-vous un nom romain parmi les sculpteurs ; et si des statues sont ordonnées par des empereurs ou votées par le peuple, ce sont presque toujours des statuaires grecs que l'on voit les exécuter. Il en est à-peu-près de même pour l'architecture. M. Vitruvius Pollio est le seul architecte romain que l'on connaisse, et s'il n'eût pas écrit sur son art, l'on serait autorisé à croire que Rome jamais n'enfanta d'architecte. Auguste, à la recommandation d'Octavie, protégea ce grand homme,

Jules César avant lui l'avait estimé. Mais encore ne serait-il pas prudent peut-être d'affirmer que ce fut à ses talens supérieurs en architecture qu'il dut cette haute faveur; et sans les connaissances profondes qu'il avait dans la construction des machines de guerre, il serait très-possible que jamais Octave et Jules n'eussent, du haut de la pourpre impériale, laissé tomber sur lui un regard de bienveillance; ils l'auront estimé bien plus parce qu'il leur aidait à subjuguer le monde, que parce qu'il leur offrait les moyens de l'embellir.

Les théâtres ouvrirent à Rome la liste des monumens, et ils précédèrent l'époque des empereurs, puisque ceux de Flaminius et de Pompée étaient déjà fameux. Ce ne fut que long-tems après, que les palais et même les temples des dieux leur disputèrent de magnificence. L'on sait combien les hommes sages de la république s'élevèrent contre l'usage, non-seulement des jeux scéniques, mais encore contre la témérité de construire des théâtres permanens. Cicéron, quoique partisan des arts, blâme lui-même cette innovation. Il s'en suit que l'on ne dut pas voir de bon œil les architectes qui prêtèrent leurs talens pour les construire. Si leur profession eût été estimée, est-il présumable que tant de chefs-d'œuvres se fussent élevés à Rome dans l'espace de tant de siècles, et que le nom des hommes de mérite

qui les conçurent, les dessinèrent, et les firent exécuter, ne fût parvenu jusqu'à nous? Comment! les noms de Virgile, d'Ovide, d'Homère sont immortels, et l'on ignore celui des hommes de génie qui construisirent le Panthéon, le théâtre de Vespasien, celui de Scaurus, bien plus étonnant encore; on ignore le nom des architectes qui bâtirent et le palais de Néron et le jardin de Caprée et la retraite de Spalatro! On ignore le nom de ceux qui présidèrent à l'érection de ces belles colonnes Trajane et Antonine, à la construction de ces superbes Thermes de Titus, de Caracalla et de Dioclétien, de ces arcs triomphaux des Flavius, de ces vastes mausolées des Césars et des Adriens, de ces immenses temples de la Paix, de la Fortune, de Cybèle et de Mars : et celui des plus vils histrions est parvenu jusqu'à nous! Ne reconnaît-on pas à ce silence de l'histoire le mépris dont ces Romains enveloppaient celle belle partie des arts que nous avons depuis si justement appelés libéraux; et ne prouve-t-il pas qu'ils traitaient les hommes dont le génie enfantait de si belles conceptions, à l'égal des ouvriers dont les bras esclaves en amoncelaient les matériaux? Qu'on ne s'imagine donc pas reconnaître à ces admirables fragmens de l'antiquité romaine l'amour de ce peuple pour les arts; ils attestent seulement son orgueil, son faste, son insupportable vanité, et le besoin politique de surcharger de pénibles travaux ces nombreuses popu-

lations de vaincus qu'ils retenaient dans leurs fers. Je vois bien de Gigantesques monumens, je lis bien le nom des hommes ou superbes, ou tyrans, ou voluptueux qui les commandèrent, mais où est celui de leurs architectes ? Où sont les statues que l'on éleva à d'aussi grands hommes dans l'architecture, seul des arts chez les Romains ?

QUOIQUE Rome, devenue la maîtresse du monde, ait possédé dans ses murs, et offert à l'admiration de l'univers toutes les richesses des arts pendant le long intervalle de tems qui sépara le siècle d'Auguste de celui de Constantin, et que par conséquent elle ait réuni une foule de statues tellement immense, qu'elles cessaient, pour ainsi dire, de fixer l'attention et que les Romains eux-mêmes eussent été fort embarrassés à les désigner toutes, il ne faudrait pas en conclure que l'art du statuaire eût été plus en honneur à Rome que celui du peintre. Non : le même préjugé poursuivait en général toutes les professions qui se rattachaient à ces arts, que, depuis, guidés par une opinion bien contraire et assurément bien plus juste, nous avons nommé arts libéraux, c'est-à-dire, dont l'exercice ne tient rien de la servilité, de cette sorte de dépendance du public dans laquelle sont communément les métiers, mais qui au contraire suppose l'élévation de l'ame, la fierté du génie, l'entière liberté de toutes les facultés physiques

et intellectuelles. Il semblerait même que le préjugé des Romains contre la profession des arts, aurait plus particulièrement encore poursuivi les statuaires que les peintres, puisqu'enfin l'histoire nous a tranmis les noms romains de quelques-uns de ces derniers, et qu'elle ne nous en présente aucun des premiers. C'est donc dans l'Égypte et dans la Grèce qu'il faut chercher les auteurs de tant de chefs-d'œuvres dont l'orgueil de Rome s'applaudissait.

LA majeure partie était due à ses conquêtes. Et quel motif les y faisait transporter? Ce serait encore, à mon sens, une erreur de croire que le désir de l'embellissement de Rome, et un goût inné pour la jouissance de ces belles productions, y contribuât en quelque chose, surtout si, en reculant davantage dans l'antiquité, on étudie l'esprit de ce peuple dominateur. Si les marbres, si les bronzes pénétrèrent à Rome, il faut l'imputer spécialement à la superbe arrogance des généraux envieux d'obtenir les honneurs du triomphe, et jaloux d'accumuler à la suite de leur char les trophées de leur victoire, non-seulement pour amuser les yeux du peuple Romain et le rendre favorable à leur ambition, mais encore dans l'idée politique de relever l'importance de leurs exploits et de leurs conquêtes, par l'immensité des dépouilles qu'ils étalaient à ses regards. Le Spectacle de ces dépouilles était, pour ainsi dire, la

relation de leurs batailles, qu'ils exagéraient ainsi à leur manière.

LORSQUE les esprits s'éclairèrent davantage, si toutefois on peut regarder les inspirations du luxe et du faste comme des traits de lumière; lorsque la longue comparaison entre les chefs-d'œuvres acquis aux dépens des larmes, du sang et de la liberté du monde, et les antiques et informes statues érigées par les premiers rois de Rome, ou accordées par le peuple à la mémoire des grands hommes des beaux tems de la République, leur eurent appris à discerner le beau style d'avec le barbare; lorsque les empereurs désirèrent par vanité ou obtinrent, soit de la flatterie, soit de l'amour public, que leurs images fussent transmises à la postérité; lorsque la magnificence des temples, des portiques, des thermes, des cirques, des théâtres, leur eut enseigné que tout ce qui devait y être employé comme accessoire exigeait un genre de beauté égale à la majesté des édifices, leur attention se tourna naturellement vers les climats où le succès des armes leur avait valu tant de beaux ouvrages en sculpture, et ce furent encore les Grecs dont la patrie était éclipsée, que la gloire nationale n'inspirait plus, mais dont le génie conservait encore le goût des arts, le sentiment du beau dans l'exécution, et l'héritage des vrais principes que leurs devanciers leur avaient

laissé, qui vinrent à Rome seconder les désirs fastueux des Césars, embellir ces palais immenses, ces retraites délicieuses, où ces patriciens infidelles aux vertus de leurs ancêtres, surchargés de l'or des nations, regardaient en pitié les rois de la terre, et prodiguaient aux voluptés leur scandaleuse opulence, que l'impudente calomnie d'un avide délateur leur arrachait souvent avec la vie; enfin, ce furent les Grecs qui vinrént enrichir ces temples où l'encens d'un peuple dégénéré fumait indifféremment pour le salut de Tibère ou la santé de Germanicus, et décorer ces théâtres où le souvenir de Caton et de Pompée s'effaçait à l'aspect des infames lauriers d'un Pylade ou d'un Bathyle. Ainsi donc la Grèce vivait encore pour les arts, et les prodiguait à Rome alors même que Rome avait anéanti la Grèce, et ce sont les Grecs seuls que notre reconnaissance doit poursuivre au milieu de ces Romains spoliateurs bien plus que protecteurs des productions des arts, et dont l'ignorance barbare les ravit sans motif, les transporta sans amour, les posséda sans gratitude, les perpétua par insolence, les multiplia presque toujours par bassesse, et les brisa si souvent par caprice.

Il est donc vrai de dire qu'entre les Grecs et les modernes, il ne fut point de peuple ami sincère des arts, et qu'à cet égard les Romains n'ont aucun

droit à se placer entre les âges de Pisistrate et de Léon X, entre Périclès et François I.er. Puisqu'il est dans l'ordre des destinées que tout éprouve la puissance du tems, et qu'à la longue la poussière ensevelisse les statues et des dieux et des hommes, peu importe aux races futures la place où leurs mains, en déchirant les entrailles de la terre, retrouvent ces nobles fragmens du génie des siècles disparus. Elles ne s'informent point quel prince ou quel grand les posséda; c'est le nom seul de l'artiste que leur curiosité recherche. L'Apollon, le Laocoon, le Torse et tant d'autres chefs-d'œuvres n'ont rien acquis en perfection pour avoir été trouvés dans les débris de Rome antique. Ce n'est pas pour avoir possédé les plus beaux monumens des arts qu'un peuple mérite bien de la postérité, mais c'est pour les avoir créés, cultivés, perfectionnés.

AINSI donc par une exception très-singulière, et dont l'histoire n'offre que ce seul exemple, les sentimens, disons mieux les passions, dont la réunion et le concours contribuèrent dans tous les tems et chez tous les peuples, à enfanter les artistes, à développer leur génie, à élever leurs conceptions et leurs travaux au dernier degré de sublimité, je veux dire la fierté du caractère national, l'amour exagéré de la liberté, l'amour exagéré de la gloire, l'amour exagéré de la grandeur; ces qua-

lités ou ces vertus, si l'on veut, que l'on retrouve dans toute leur énergie chez le peuple Romain, ces qualités nationales qui partout ailleurs furent si favorables aux arts, furent, dis-je, par une exception inouie, la source même de leur peu de crédit à Rome : et ceci paraîtrait vraiment une énigme, si l'observation, si l'étude, si la nécessité de comparer n'apercevaient pas que dans l'hypothèse dont il s'agit ici, il faut que les institutions viennent au secours des passions nationales pour que le résultat soit tel qu'on a droit de l'attendre, d'après l'expérience et la marche ordinaire des choses.

LA liberté plaît aux artistes, la gloire est leur élément, la fierté est la base de leur caractère. La liberté était l'ame des Romains, la gloire était leur idole, la fierté était leur essence; et Rome cependant, non-seulement n'a point protégé les arts, mais encore ne les a ni estimés ni aimés; cela paraît un phénomène, mais loin de le regarder ainsi, le phénomène serait au contraire que l'histoire de ce peuple offrit un autre résultat, parce que d'après ses institutions, il fallait que les choses prissent forcément cette marche, contre laquelle au premier aspect la raison semble se révolter.

LES rois de Rome n'avaient pas dédaigné les arts,

et le voisinage de l'Étrurie avait à cet égard servi leur politique plus que leur goût peut-être. Il ne faut pas se dissimuler que, sous les rois même, le caractère des Romains était déjà tel que nous le retrouvons dans les plus beaux jours de la République. Ils n'occupaient qu'un point sur la terre, et déjà ils se croyaient les souverains du monde. La monarchie disparaît, et la société, disons mieux, la rudesse républicaine vient se joindre à cet amour de gloire, à cette exaltation d'héroïsme dont les premières pages des annales de Rome offrent de si grands exemples. Qui cherche à rétablir Tarquin ? Ce même peuple au sein duquel les prédécesseurs de Tarquin ont été chercher les arts. D'où Tarquin tire-t-il ce faste dont l'éclat offusque un peuple jaloux ? Des arts dont il est entouré. Où puiser des motifs spécieux de l'accuser, d'amollir et de corrompre les Romains ? Dans la protection qu'il accorde à ces arts dont il est si facile de déguiser l'utilité au peuple, et de lui rendre odieux par la comparaison qu'il est toujours prêt à faire de sa misère avec les jouissances des riches. Voilà les bases premières.

Après l'abolition de la monarchie à Rome, la constitution républicaine envisagea bien plutôt les besoins du moment, qu'elle n'embrassa ceux de l'avenir. Guerre et liberté, tels furent les principes uniques d'où partirent les conceptions des légis-

lateurs. Victoire au dehors, turbulence au dedans, tout roule sur ces deux pivots, et dès-lors la paix extérieure comme intérieure est ajournée indéfiniment. La liberté, soupçonneuse par essence, n'investit les hommes du pouvoir que pour des tems extrêmement limités. Les hommes ambitieux par caractère ne virent que dans la fortune des combats, le moyen de reconquérir périodiquement l'autorité que leur arrachait la révolution d'une année. Dès-lors les armes et la brigue devinrent la science importante pour le Romain; soldat et candidat, tel il fut, tel il dut être. Dans un état où l'on ne fait, pour ainsi dire, que passer dans les emplois, il est impossible, du moins pendant de longues années, qu'il s'élève des fortunes individuelles, et que des citoyens se fassent remarquer par leurs richesses; et ce n'est pas que je m'abaisse à considérer ici comme obstacle à l'acquisition des trésors, l'impossibilité d'occuper assez de tems les emplois pour dilapider la fortune publique. Les véritables causes de ce long état de médiocrité dans les fortunes romaines, se trouvent dans la jalousie des grands et la jalousie du peuple. Elles agissent de concert, quoiqu'elles prennent leur source dans des motifs différens. Le peuple à Rome souffrait impatiemment l'accroissement de l'opulence dans les familles, parce qu'il contrariait ses idées d'égalité : les grands ne la toléraient pas davantage, parce que, tous dévorés de l'ambition d'arriver aux emplois, ils craignaient que

les riches n'usassent de leur fortune pour acheter les suffrages, n'écartassent ainsi des élections le plus grand nombre d'entre eux. Leur motif était moins généreux que celui du peuple, mais il leur suffisait que le peuple fût convaincu qu'ils agissaient d'après ses mêmes principes; et pour l'entretenir dans cette idée, l'accusation de prétendre à la royauté et d'attenter à la liberté publique, s'attachait immanquablement à celui dont la fortune sortait des limites ordinaires : et certes d'après l'opinion qui, pendant trois ou quatre cents ans, prédomina dans la République, la crainte d'une accusation semblable, dont l'issue était la mort, ou tout au moins le bannissement, dut être le frein le plus vigoureux contre le désir d'accumuler les richesses. Il est pénible d'altérer l'estime que l'apparente conduite d'une nation inspire, et que la plupart des hommes qui ne s'arrêtent qu'aux surfaces, accordent toujours imprudemment; mais, il faut le dire, la pauvreté que les Romains affectèrent si longtems fut bien plus un système qu'une vertu. Ce système, comme on vient de le voir, naquit de la soupçonneuse rivalité du peuple et de l'orgueilleuse ambition des grands. Au reste, les développemens de cette vérité historique, tout faciles qu'ils seraient, m'entraîneraient trop loin de mon sujet; il a dû me suffire de la poser en principe, parce qu'elle vient à l'appui de l'opinion que j'ai manifestée dans ce chapitre. Au reste, cet amour pour la pauvreté, que, pour

l'honneur de Rome, j'aimerais mieux présenter ici comme l'effet de la modération dans les désirs, que comme le résultat de deux passions politiques, mais qui, toutefois, quelle que soit la cause dont il émane, ne brille pas de moins d'éclat quand il se manifeste dans des circonstances dont la grandeur lui inspire la majesté du caractère national; cet amour dont la dignité, après vingt siècles écoulés, commande encore notre respect pour la mémoire des Fabricius, des Cincinnatus, des Manlius, des Papirius, et de tant d'autres hommes illustres, rendit pendant plus de trois cents ans, le Tibre étranger à toute espèce d'industrie. L'agriculture seule fut honorée, et ce serait un éloge s'il eût été de la destinée des Romains de n'être qu'un peuple pasteur. Mais cette inertie pour tout ce qui peut exercer le génie est un vice essentiel dans les institutions d'un peuple qui se propose l'empire du monde. Il ne faut pas prendre à la lettre cette maxime, que les arts sont enfans de la paix, et l'interpréter à leur défaveur relativement aux peuples belliqueux. Les arts sont aussi les enfans de la gloire; et se priver, par une politique mal entendue, de plusieurs ou même d'un seul des moyens d'entretenir parmi les citoyens l'élévation de l'ame, et par conséquent l'enthousiasme pour tout ce qui est grand, par une familiarité habituelle avec tout ce qui est beau, c'est, sinon un crime, au moins un grand tort dans l'esprit constitutionnel d'une nation dont la volonté

constante l'entraîne vers la domination universelle, et que sa raison devrait porter à accueillir tous les aiguillons capables de l'arrêter dans sa marche.

QU'ARRIVE-T-IL? c'est que les extrêmes se touchent; et Rome en offre un exemple bien frappant. A ce désintéressement affecté, à cette apparente abnégation de toutes les jouissances que procurent les richesses, succèdent presque sans intervalle l'avidité la plus extraordinaire, la cupidité la plus excessive, la vénalité la plus honteuse. On conçoit difficilement qu'une nation passe subitement à des principes si opposés à ceux qu'elle professait, mais c'est là la meilleure preuve que les premiers n'étaient que de convention, que les circonstances seules les avaient créés, et que les passions de l'esprit les avaient soutenus bien plus que le sentiment réel de la vertu; et l'homme qui lit avec quelque méditation l'histoire Romaine, prévoit ce changement inopiné, bien long-tems avant qu'il s'opère, quand il aperçoit au sein même des antiques vertus de ces Romains, ce grand nombre de sénateurs se déshonorer par une usure révoltante: éternel sujet des plaintes et des soulèvemens du peuple. C'est à cela qu'il reconnaît cette étincelle cachée sous la cendre, qui, tôt ou tard, amènera l'explosion, et qu'il discerne le véritable caractère national à travers le masque dont il se couvre: masque qu'il jetera dès qu'il ne lui sera plus nécessaire.

*

Si la fureur des guerres civiles, si leur durée prolongée par l'ambition de tant de chefs orgueilleux, si la fierté du peuple Romain vaincue par la fatigue de tant de commotions, si l'anéantissement de tant de familles, antiques soutiens de la gloire républicaine, devenues victimes des proscriptions, amenèrent un changement funeste à la liberté, ce changement n'en fut pas pour cela plus favorable aux arts; et nous remarquerons en passant, qu'ici du moins l'expérience donne un démenti formel à ceux qui prétendent que les arts sont les enfans de l'esclavage. Les premiers Césars, toujours en alarmes sur un trône mal assuré, s'occupèrent bien plus de ce qui pouvait corrompre le peuple que de ce qui pouvait l'instruire. Pour régner plus sûrement, ils avaient besoin d'avilir les ames, et les arts du dessin n'étaient pas de nature à seconder leurs projets. Qui ne sait qu'ils ont une éloquence qui leur est propre, et que c'est par la magnanimité même des sujets qu'ils traitent, qu'ils marchent vers la perfection? D'ailleurs la protection qu'on leur accorde prend sa source dans les passions douces, dans l'amour des jouissances agréables, et dans une situation paisible des facultés de l'esprit et du cœur; et telle ne fut jamais assurément la manière d'être des premiers successeurs de Jules et d'Octave. Continuellement froissés entre l'ivresse du pouvoir et la crainte de le perdre; tourmentés à-la-fois par toute la démence du faste, et par

l'insatiable faim des plus honteuses voluptés ; sans cesse forcés de créer des ressources pour satisfaire aux prodigalités commandées par le luxe et les plaisirs ; consumant leurs journées à signer, et la mort des citoyens pour les dépouiller, et le supplice des conjurés pour assurer leur vie, quel intervalle les arts auraient-ils pu saisir dans une semblable existence, pour appeler sur eux un regard encourageant de ces empereurs si superbes dans leur bassesse ? et peut-être est-ce un bonheur même que ce peu d'attention qu'ils leur donnèrent ; car le goût ne marche jamais à côté de la corruption, et l'encouragement qu'ils eussent reçus d'un Tibère, d'un Caligula, d'un Claude, d'un Néron, d'un Vitélius, d'un Domitien, n'eût été qu'un signal de décadence. La sculpture que leur orgueil caressa un peu plus, en fait foi ; car alors reparaissent ces figures colossales, ces statues d'or, d'argent, d'ivoire, tout ce qu'enfin la Grèce avait proscrit lorsque le goût l'avait éclairée, et qu'elle s'était pénétrée du sentiment de la nature. L'architecture profita seule des circonstances, et les empereurs le souffrirent, parce qu'il fallait multiplier les inextricables labyrinthes des immenses palais, pour des hommes toujours obligés de fuir les poignards, et de cacher leurs vices ; parce qu'il fallait des théâtres bien moins pour les délassemens du peuple, qu'afin que les Césars missent à profit ses distractions ; parce qu'il fallait des Thermes, non pas pour la salubrité publique, mais pour confondre

les sexes, et hâter davantage la dépravation des mœurs: et lorsque sous le règne des empereurs philosophes, Rome respira de l'oppression de tant d'indignités, ceux-ci tout occupés à reconstruire l'édifice moral, durent peut-être, par un excès contraire, éloigner de leurs institutions l'amour des arts, et ne voir en eux qu'une espèce de mollesse capable de retarder les effets des remèdes dont ils usaient pour guérir le corps social de ses nombreuses plaies.

Je crois avoir suffisamment démontré que les Romains, malgré la puissance colossale dont ils ont joui sur le globe; malgré la majestueuse grandeur de leurs monumens, dont il nous reste encore de si fastueux fragmens; malgré la possession presque universelle de tout ce que le génie des hommes avait créé avant eux, et long-tems encore après la fondation de leur empire, ne peuvent être cependant comptés parmi les peuples vraiment protecteurs et amis des arts; c'est-à-dire, parmi ceux dont l'esprit national, les mœurs, les institutions, les lois tendent, soit en partie, soit d'un accord unanime, vers leur perfection; et d'après cela, je n'ai pas besoin d'examiner si la nature leur en avait refusé le sentiment, et ce tact exquis absolument nécessaire pour les bien connaître, et déterminer d'une manière certaine le degré de beauté qui constitue les chefs-d'œuvres, et conduit à les produire; car ce don, qui n'est autre

chose que le goût, ne peut être que le résultat d'essais long-tems multipliés ; et par tout où les opinions, soit législatives, soit morales, soit constitutionnelles, s'opposent aux tentatives vers un objet quelconque, il ne peut se former d'expérience, et l'objet est comme s'il n'existait pas. Quelle part convient-il donc de faire aux Romains dans l'histoire des arts? Celle qui résulte naturellement de la conduite d'un peuple conquérant; c'est-à-dire d'avoir accumulé sur un point du monde tout ce que les nations les plus fécondes en artistes illustres avaient produit de grand, de magnifique, de sublime dans les arts du dessin, et d'en avoir assez recueilli pour que cette masse des dépouilles de la terre fût considérable à ce point, que sans aucun soin réel de conservation, il en échappât assez à l'indifférence, à l'inattention, à la destruction même, pour assurer les jouissances de la postérité, et servir encore à l'admiration des siècles éclairés qui devaient naître long-tems après que Rome ne serait plus.

Je dis destruction : car il ne faut pas se dissimuler que si le peuple Romain, soit pendant le règne de la République, soit pendant celui des Empereurs, ne contribua nullement aux progrès des arts, il accéléra leur décadence depuis l'époque où Constantin transféra l'empire à Bisance. Avant ce prince, elle se prononçait déjà depuis long-tems. Il suffit pour s'en con-

vaincre de jeter l'œil sur les fragmens d'architecture qui nous restent, postérieurs au siècle des Antonins. Si l'on en excepte Dioclétien, qui, pour ainsi dire, surchargea le monde de monumens, il faut convenir que dans cette longue liste d'Empereurs que la fortune n'allait que trop souvent chercher dans les classes les plus abjectes pour les élever sur le trône et les en précipiter avec une rapidité non moins extraordinaire, il n'en fut presqu'aucun qui se montrât sensible au charme des arts. Les uns, nourris dans des climats barbares où le sentiment de ces arts n'avait jamais pénétré; les autres, entièrement privés de cette éducation libérale qui les compte pour quelque chose, et dans le bonheur de la vie privée et dans la meilleure organisation de l'ordre social; ceux-ci, ne devant leur élévation passagère qu'à la longue âpreté de leurs travaux guerriers; ceux-là, dignes du mépris éternel, achetant l'éclat de la pourpre et de leur chûte avec l'or ravi par eux dans les emplois publics; aucuns, dis-je, n'eurent ni les connaissances, ni la volonté, ni le tems nécessaire pour s'occuper des arts.

A cette cause évidente de la décadence forcée dans les arts, toujours d'ailleurs si peu encouragés par les Romains, viennent s'en joindre plusieurs autres non moins puissantes. Les premiers Empereurs avaient contracté l'usage de créer des Césars; ils les choisissaient ou dans leur famille, ou parmi leurs enfans adop-

tifs, ou dans des races qui ne leur tenaient ni par le sang ni par l'adoption, mais célèbres par les vertus de leurs ancêtres; ainsi se conduisit Galba, par exemple, quand il appela Pison à des honneurs que peu de jours après il paya de sa vie. Quoi qu'il en soit, pendant assez long-tems on ne considéra dans ces Césars que l'indice d'un droit de succession à l'empire. Sous le point de vue politique, ce mode avait des avantages que je m'abstiens de développer, pour ne pas m'éloigner de mon sujet. Cet usage qui malheureusement n'avait aucune force constitutionnelle, et par conséquent totalement arbitraire, dégénéra en abus. Il amena insensiblement l'association à l'empire; et la barrière qui pendant plus d'un siècle retint les Césars dans une sorte de nullité tant que l'Empereur vivait, une fois renversée, les ambitions s'éveillèrent, et ce fut ainsi que l'on vit jusqu'à trois ou quatre Empereurs gouverner ensemble le Monde, et les Césars qu'ils nommaient, n'user de cette faveur que pour renverser leurs bienfaiteurs. Ce fut là l'un des plus grands vices du régime impérial chez les Romains. La guerre civile ne fit que se déplacer; éteinte chez le peuple, elle n'exista plus qu'entre les membres des familles Césariennes, et dès-lors ce peuple qui ne s'était courbé sous l'obéissance d'un seul que pour respirer des dissentions dont il avait été la proie, n'en supporta pas moins tous les désastres qu'elles entraînent, sans en être, comme autrefois, consolé par l'espoir de recouvrer sa liberté. Cet abus, en divisant

l'autorité, rompait cette unité de pouvoir souverain si importante à la protection comme aux progrès des arts; d'ailleurs, cet état de choses multipliait les catastrophes, et par suite, ces vengeances de la soldatesque et ces excès populaires que signalent toujours la destruction. Ainsi tout ce que la flatterie avait édifié en l'honneur des tyrans terrassés, ou ce que leur goût avait rassemblé, était brisé : de la sorte, non-seulement les productions contemporaines étaient anéanties, mais dans ces tumultes répétés, les modèles laissés par l'antiquité disparaissaient insensiblement; et plus les objets nécessaires à l'étude devenaient rares, plus le goût s'affaiblissait et plus le beau devenait inconnu. Une circonstance particulière, mais non moins funeste, se réunissait encore à ces causes générales de la décadence; dans cette anarchie nécessairement amenée par cette multiplicité d'élections impériales, toujours arbitraires et toujours précaires, le sentiment de la véritable gloire s'affaiblissait de jour en jour chez les hommes. Dans un État où les vices n'excluent pas les honneurs, où les grands emplois et la pourpre même sont le fruit du hasard, du caprice ou de l'argent, l'orgueil remplace seul l'émulation. Alors les monumens des arts cessent d'être le prix des grands exploits; ils ne sont plus qu'une marchandise qu'achète la vanité, et moins un siècle fournit de grands hommes, plus il s'en rencontre de petits, jaloux de s'entourer en apparence des récompenses monumentales que l'on ne créa que pour les vertus ou

l'héroïsme. C'est ainsi que depuis Héliogabale jusqu'à Constantin, on vit insensiblement se former des magasins de statues, de bustes, d'urnes, de tombeaux toujours prêts, où l'homme le plus vil souvent venait acheter les hommages de la postérité, où la flatterie accourait s'assortir des effigies de ses patrons, et marchander ainsi des insultes aux calamités publiques; où des familles insolentes achetaient le marbre sépulcrale où devait pourrir la cendre de l'homme dont l'avarice, les rapines, les crimes peut-être les avait enrichies d'or et d'opprobre. De là, tant de statues, de bustes retrouvés dans des fouilles dont l'explication échappe aux antiquaires les plus exercés; de là, ces fragmens de tombeaux, de bas-reliefs, d'inscriptions surchargés de noms inconnus à l'histoire, de tant de Décurions, de Duumvirs, de Flamines, et de mille autres personnages moins recommandables; mais de là aussi la décadence sensible d'un art où le génie n'est plus échauffé par les vertus de ses modèles, où l'imagination reste froide comme le marbre que le ciseau façonne, où l'artiste ne calcule plus sa gloire sur le mérite de son travail, mais son intérêt sur le nombre de ses ouvrages.

CONSTANTIN, en embrassant le christianisme, accéléra la décadence. Devenu religion dominante, ses ministres voulurent effacer parmi les peuples les souvenirs des dieux qu'ils avaient abjurés. En brisant les

représentations de divinités mensongères, on dut être sourd aux réclamations des arts, en supposant toutefois qu'il existât encore quelqu'un assez connaisseur pour sentir le prix des objets que l'on mutilait. On ne les remplaça que par des figures grossières, parce que le génie de la sculpture était passé, et ce remplacement encore ne fut-il que lent et partiel, par l'opposition que les sectes iconoclastes y apportèrent; la simplicité des mœurs de l'Église primitive, en éloignant les ornemens des habitations particulières, anéantit la peinture depuis tant de siècles dégénérée, et dédaigna la sculpture que la vanité seule avait alimentée sur son déclin. L'architecture abjura tous ses principes, et mesurant ses productions calossales à la grandeur du Dieu vivant, sembla craindre de les profaner par le moindre vestige des règles prescrites par les beaux siècles du paganisme. Tout ce que la terre avait admiré tomba dans le mépris. Les opinions hâtèrent la destruction, et le débordement des peuples Barbares la consomma.

FIN.



N°. 1. N. POUSSIN. École Franç.se



Dessiné par Dufraine. Gravé à l'Eau forte par Duplessi et Berteaux. et Terminé par Niquet.

S.T JEAN BAPTISANT SUR LES BORDS DU JOURDAIN.

EXAMEN DES PLANCHES.

PREMIÈRE LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

SAINT JEAN *baptisant sur les bords du Jourdain, tableau sur toile, de deux pieds onze pouces de haut, sur trois pieds sept pouces et demi de large; par* NICOLAS POUSSIN *né à Andely en* 1594, *mort à Rome en* 1665, *élève de* QUINTIN-VARIN.

CETTE composition a un caractère de simplicité vraiment analogue au sujet. La pantomime des différens personnages est variée, sans que l'artiste ait eu recours aux attitudes contrastées. La scène est religieuse et paisible. Le fond est simple et tranquille. Les groupes sont naturellement espacés. La componction et la résignation sont peintes sur toutes les physionomies. Le programme est ponctuellement rendu. Les hommes, les femmes, les enfans, les vieillards accourt de toutes parts pour recevoir le baptême; les uns par eau, les autres par terre; ceux-ci à pied, ceux-là à cheval : rien n'est omis. Les riches vêtemens dont on se dépouille, indiquent les objets superflus auxquels il faut renoncer pour recouvrer l'innocence baptismale; enfin, l'ensemble et les détails de cette production inspirent le recueillement et le respect. Le dessin n'est pas très-pur ; mais il n'est pas incorrect. Le peintre semble avoir dédaigné un fini précieux qui n'eût rien ajouté à la poésie de la pensée. En général, cet auteur ne séduit point les yeux; il n'agit

sur les sens qu'autant qu'il faut pour émouvoir le cœur : l'homme superficiel n'est attiré ni par le charme de son coloris, ni par la finesse de ses contours; mais l'homme sensible est enchaîné devant ses ouvrages, par la force et la profondeur du sentiment.

PLANCHE II.

LE MARTYRE DE SAINTE AGNES, *tableau sur toile, de seize pieds deux pouces de haut, sur dix pieds cinq pouces de large; par* DOMINICO ZAMPIERI (dit LE DOMINICAIN), *né à Bologne en* 1581, *mort à Naples en* 1646.

Ce tableau décorait le maître-autel du couvent des religieuses de Bologne. La France en doit la possession à ses conquêtes. La composition est grande dans son ensemble, et les détails sont rendus avec beaucoup de vérité. On admire, sur-tout, l'expression de la Sainte que le glaive a frappée, et qui tombe, en levant les yeux au ciel, sur le bûcher qui doit la consumer. Le juge semble étonné du courage de sa victime. Toutes les figures sont bien en action, et la cour céleste, qui occupe la partie supérieure de la scène, diminue, par son aspect paisible, l'horreur qu'inspire le sujet principal. On pourrait peut-être désirer que le bourreau fût mieux développé; que les femmes et les enfans, témoins du supplice, fussent plus éloignés de ce spectacle sanglant. Le plan sur lequel est placé le tribunal du préfet Simphorius n'est pas assez indiqué. Les deux exécuteurs renversés pourraient être aisément pris pour deux martyrs. L'artiste aurait dû trouver un moyen ingénieux pour lever tout-à-fait ce doute. Ces défauts sont effacés par de grandes beautés, et cet ouvrage est justement estimé.

PLANCHE III.

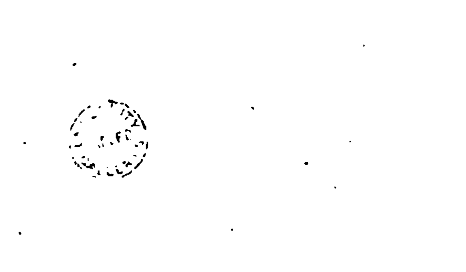
LE CHRIST ET LA SAMARITAINE, *tableau sur toile, d'un pied huit pouces de haut, sur deux pieds six pouces de large, par* GUIDO RENI (dit LE GUIDE), *né à Calvenzano, près Bologne, en* 1579, *mort en* 1642.

Le sujet offrait peu de ressources. Comment rendre en peinture un dialogue ? Le dessin doit parler aux yeux le langage qui leur est familier.



Des.né et Grav.é à l'Eau forte par Malapeau. et Terminé par Niquet.

LE MARTYRE DE S.TE AGNÈS.



N° 3. GUIDE.



Dessiné par Guiot le J.ne — *Gravé à l'Eau-forte par Coiny.* — *et Terminé par Bosinet.*

LA SAMARITAINE.





J. VAN-HUYSUM.

N.º 4. École Flam.de



Dessiné par Guiot le f.ne Gravé à l'Eau-forte par Dessault. et Terminé par Liénard.

LES BAIGNEUSES.





Dessiné par Delaire. Gravé à l'Eau-forte par Pauquet et Terminé par Dupréel.

CHARLES I.er ROI D'ANGLETERRE.

La pantomime est assez universellement entendue, et présente assez d'avantages à l'artiste pour satisfaire son ambition. Il ne doit point chercher à vaincre les difficultés étrangères à son art; cependant le Guide semble avoir triomphé, autant qu'il était possible, de celle qu'il s'était donnée. La surprise de la femme, en entendant le discours du Christ, est bien exprimée, et la physionomie de celui-ci est douce et persuasive; il n'a peut-être pas la noblesse qui convient à la Divinité : sa draperie, jetée sans légèreté et sans art, laisse à peine deviner le nu. La Samaritaine est d'un dessin et d'une proportion un peu lourds, et le paysage n'est pas riche de plans.

Cette production, due au pinceau d'un maître estimé, serait un modèle imparfait à proposer aux élèves.

PLANCHE IV.

PAYSAGE, *tableau peint sur bois, de huit pouces et demi de haut, sur dix pouces et demi de large; par* VAN-HUYSUM (JEAN), *né à Harlem en* 1646, *mort à Amsterdam en* 1733, *élève de* VANDER MEULEN.

On reconnaît dans cette agréable composition la touche précieuse et le coloris brillant de ce peintre. Le site est noble, et la fraîcheur des eaux semble le vivifier.

PLANCHE V.

PORTRAIT DE CHARLES PREMIER, Roi d'Angleterre, *tableau peint sur toile, de huit pieds quatre pouces de haut, sur six pieds six pouces de large; par* VAN-DYCK (ANTOINE JEAN), *né à Anvers en* 1599, *mort à Londres en* 1641, *élève de* RUBENS.

Ce morceau ne laisse rien à désirer sous le rapport du coloris et de l'effet; mais le monarque n'a pas l'expression qui devrait le caractériser, et semble uniquement occupé de sa pose.

PLANCHE VI.

STATUE de marbre de Paros, *de cinq pieds huit pouces de haut.*

Si l'on s'en rapportait au sens des caractères grecs, que l'on voit sur l'écaille de la tortue,

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΚΛΕΟΜΕΝΟΥΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΠΟΙΗΣΕΝ

ce bel ouvrage serait de *CLÉOMENE, fils de CLÉOMENE, Athénien.* Cependant, l'antiquité ne cite qu'un seul statuaire de ce nom, lequel fut fils d'Appollodore, et vécut 390 ans avant l'ère chrétienne; c'est celui dont Pline parle avec éloge, qui, si on l'en croit, fit les Muses nommées Tespiades, parce qu'elles étaient vêtues à la manière des femmes de la ville de Tespis. La statue dont nous offrons ici la copie, porte le caractère romain, et ne paraît pas être aussi ancienne que l'auteur auquel on l'attribue. Si l'inscription n'a pas été ajoutée, comme beaucoup d'autres, il faut supposer un nouveau *CLÉOMENE*, moins connu que l'ancien, et qui n'avait pas moins de mérite.

Quant à la tradition qui avait donné à cette figure le nom de *Germanicus*, fils de Drusus et d'Antonia, nièce d'Auguste, elle est démentie par l'inspection des médailles, qui nous ont conservé les traits de ce prince, mort à 34 ans, à la fleur de son âge.

Les antiquaires pensent aujourd'hui que l'artiste a voulu représenter un orateur romain. Cette opinion est d'autant plus vraisemblable, que le geste de la main droite indique un homme prêt à parler, et que la tortue sur laquelle tombe la calamyte est le symbole de la prudence, qualité essentielle à celui qui veut cultiver avec succès l'art de la parole.

La statue est d'un beau travail, bien que toutes les parties ne soient pas parfaitement d'accord entr'elles, et semblent appartenir à différentes natures. La tête, surtout, paraît trop âgée pour les autres extrémités.

Ce marbre placé, sous Louis XIV, dans la galerie de Versailles, se voyait autrefois dans la villa Montalto ou Négroni, jadis les jardins de Sixte-Quint.



Dessiné par Vauthier, Gravé à l'Eau-forte par Gounod. et Terminé par V.ve Massard.

L'ORATEUR ROMAIN.



Nº 7. LE BRUN. Ecole Franç.se



Dessiné par Desfraines. Gravé à l'Eau forte par Dupl.is Bertaux. et Terminé par Niquet.

LE PASSAGE DU GRANIQUE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

DEUXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

Le passage du Granique, *tableau sur toile, de seize pieds de haut sur trente pieds de large ; par* LE BRUN (Charles), *né à Paris, en* 1619, *mort dans la même ville en* 1690, *élève de* VOUET et du POUSSIN.

Il est difficile de peindre avec plus de force et d'énergie l'action du passage d'un fleuve, par une armée victorieuse. La scène a de la profondeur. Les plans sont nettement indiqués. L'exécution est hardie, et la teinte historique. Les contours sont larges et les caractères nobles. L'ensemble présente le désordre d'un combat, mais sans confusion. Les grouppes sont bien enchaînés, et chaque personnage a le mouvement qui lui convient. Le héros conserve de la noblesse et du sang-froid au milieu du carnage.

A l'époque à laquelle vivait l'auteur, on était moins scrupuleux que l'on ne l'est aujourd'hui, sur l'exactitude des costumes ; cependant, il s'en est peu écarté. On pourrait peut-être lui reprocher dans ses formes une certaine rondeur qui donne souvent de la mollesse à ses figures et à ses chevaux.

Ce tableau fut peint pour la galerie d'Apollon, au Louvre.

PLANCHE II.

Le Mariage de la VIERGE, *tableau sur toile, de un pied onze pouces de haut, sur treize pouces et demi de large; par* VANLOO (Carle), *né à Nice en* 1705, *mort à Paris en* 1765, *élève de* Jean-Baptiste VANLOO, *son frère, et de* Benedetto LUTI.

Nous n'atteindrions pas le but que nous nous proposons dans cet ouvrage, si nous ne portions pas un examen sévère, même sur les productions les plus estimées, et nous serions coupables, si nous passions leurs défauts sous silence. Ces raisons nous engagent à être rigoureux à l'égard de celle-ci.

Son coloris a quelque charme. La tête du Grand-prêtre et celle de la Vierge ne sont point sans mérite; mais celle de Joseph est triviale. On pouvait lui donner les traits d'un artisan, sans lui faire une physionomie basse. On ne sait de quelle étoffe sont les draperies flamboyantes dont les personnages sont enveloppés. Rien n'indique l'autel sur lequel est censé poser le candelabre. On ne voit point à quoi s'attache le rideau pesant qui sert de repoussoir. On cherche en vain à appercevoir le plan de la colonnade, et l'œil ne peut point circuler dans le lieu de la scène. On ne composerait point un grouppe de sculpture autrement que ce tableau. Que dirons-nous de l'inexactitude du costume du pontife, dont la tunique hébraïque est ornée d'une dentelle de Flandre? Il faut penser avant que de produire.

Ce tableau vient du cabinet de M. de Tolosan.

PLANCHE III.

MARS et VÉNUS, *tableau sur toile, de quatre pieds deux pouces de haut, sur quatre pieds dix pouces de large; par* GUERCHIN (Gio-Francesco Barbieri *dit le*), *né à Cento en* 1590, *mort en* 1666, *élève de* Benoît GENNARI.

La certitude d'exécution et la vigueur du coloris font le principal mérite de ce tableau. Il ne présente ni intérêt, ni unité dans l'action.

N.° 8 C. VAN LOO. Ec. Fran.^se



Dessiné par Peyrot *Gravé à l'Eau forte par Devilliers* *et Terminé par Bovinet.*

LE MARIAGE DE LA VIERGE.

N.º 9. GUERCHIN. Écol.e Ital.ne



Dessiné par Blanchet. Gravé par Le Villain.

MARS ET VENUS.



N. POUSSIN.

Nº 10. Éc.le Fran.se



Gravé à l'Eau forte par Dounile. Terminé par Niquet.

LA MORT D'EURYDICE.

Les personnages semblent être en scène avec le spectateur. On reconnaît difficilement la déesse de la beauté sous les traits matériels que l'artiste a donné à sa Vénus. Le dessin de la jambe et du bras gauche de cette figure n'est ni élégant, ni correct. La main en raccourci est encore moins bien. Les draperies sont jetées sans art. La forme de l'armure de Mars n'a aucun rapport avec celle des cuirasses des tems héroïques. On ne voit point dans cette composition le beau idéal qui doit caractériser les sujets mythologique, et l'on ignore si l'action se passe en plein air ou dans un intérieur.

Ce tableau, peint en 1634, vient de la galerie de Modène.

PLANCHE IV.

PAYSAGE, *tableau peint sur toile, de trois pieds sept pouces de haut, sur six pieds de large ; par* Nicolas POUSSIN.

L'INTENTION de l'auteur a été de composer un site riche et agréable. Il place le spectateur dans la Thessalie, sur les bords du Pénée, à l'endroit où ce fleuve baigne de ses flots paisibles une ville opulente. Là, les fabriques en activité confondent la fumée de leurs fourneaux avec les vapeurs du ciel : ici, les bateliers importent et exportent les objets de commerce : plus loin, des baigneurs se jouent dans les eaux.

Sur le devant du tableau, au sein de la verdure, est une scène mélancolique. Orphée attire les nymphe par la douceur de ses chants, mêlés aux accords de sa lyre. Euridice occupée à cueillir des fleurs, a entendu la voix de son époux ; elle accourt ; mais elle est piquée par un reptile : ses traits expriment la douleur ; sa corbeille échappe de ses mains ; ses genoux fléchissent ; enfin, elle est prête à tomber, sans que le chantre puisse appercevoir cette infortunée, dont un jeune homme, captivé par l'attention, lui dérobe la vue. Peut-on trouver une composition plus poétique et plus heureusement exécutée ?

PLANCHE V.

Portrait d'homme, *tableau sur bois, de trois pied sixs pouces de haut, sur un pied huit pouces et demi de large ; par* RUBENS (Pierre Paul), *né à Cologne en* 1577, *mort à Anvers en* 1640 ; *élève d'*OTTO VÉNIUS.

Il est difficile de pousser plus loin la magie de la couleur. Les chairs et les draperies font illusion ; mais l'attitude de la main droite est insignifiante.

Le peintre a réprésenté Nicolas ROCKOX, son ami, bourguemestre de la ville d'Anvers, né vers 1560, mort en 1640.

PLANCHE VI.

ANTINOUS Egyptien, *statue de marbre blanc, de sept pieds de haut.*

Cette figure est d'un bel ensemble ; mais un peu molle de forme, si on la compare aux chefs-d'œuvre des Grecs. Le genou de la jambe qui avance n'est pas d'un contour très-pur. Le torse de chaque pied est trop élevé. Ces légers défauts n'empêchent point cet ouvrage d'être regardé comme un très-beau modèle. L'artiste inconnu qui en est l'auteur, a voulu représenter Antinoüs favori d'Adrien, qui se précipita dans le Nil, pour sauver les jours de ce prince. C'est pour consacrer plus particulièrement la mémoire de cet acte de dévouement, que ce jeune homme fut caractérisé sous la forme d'un des dieux que les Egyptiens invoquaient pour détourner les maux dont ils étaient menacés, et que les Romains appelaient *averrunci* ou *depellentes.*

Ce morceau, tiré du Musée du Capitole, a été découvert en 1738, à Tivoli, dans la villa Adriana.

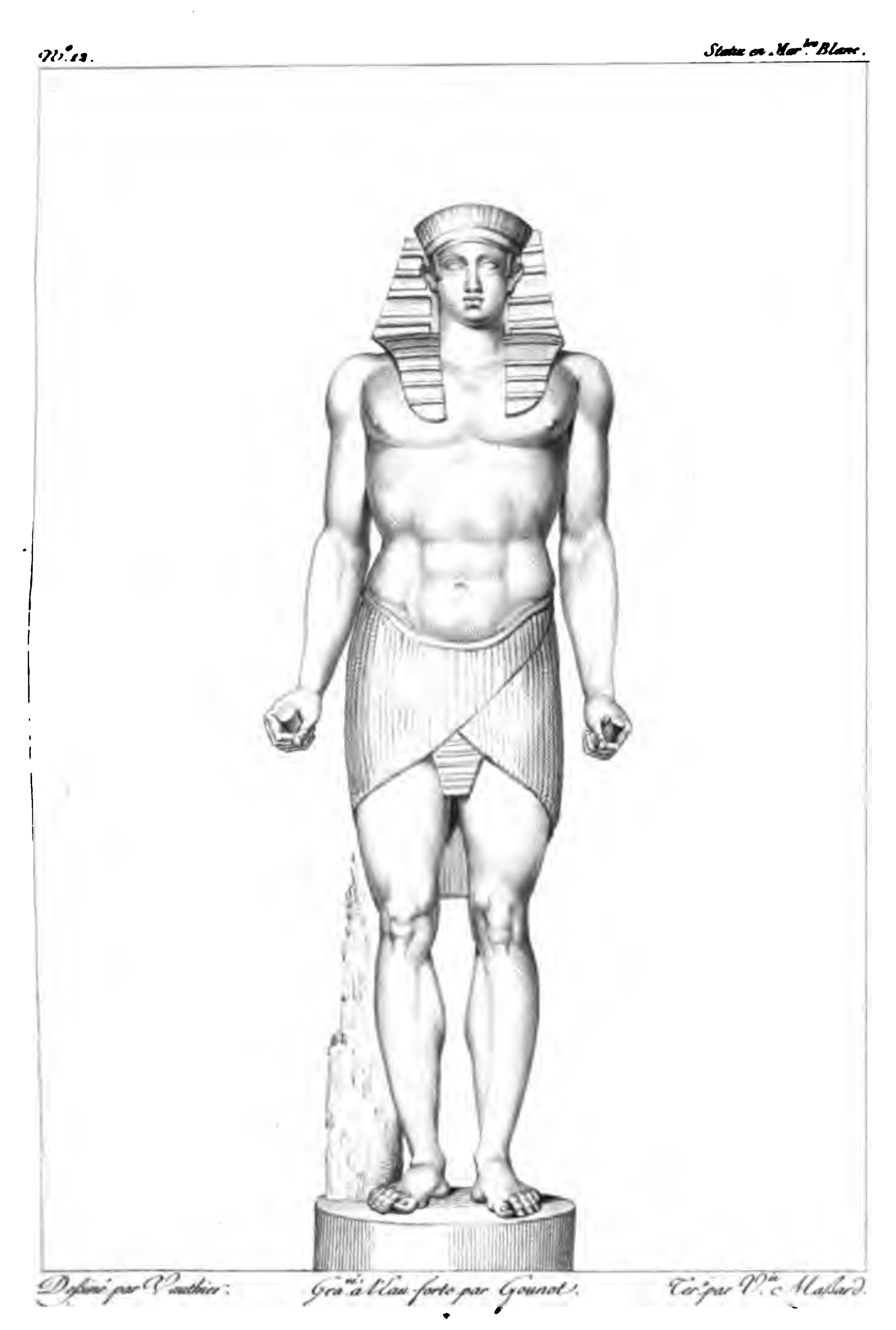
N.° 11. RUBENS. Éco.le Flam.de



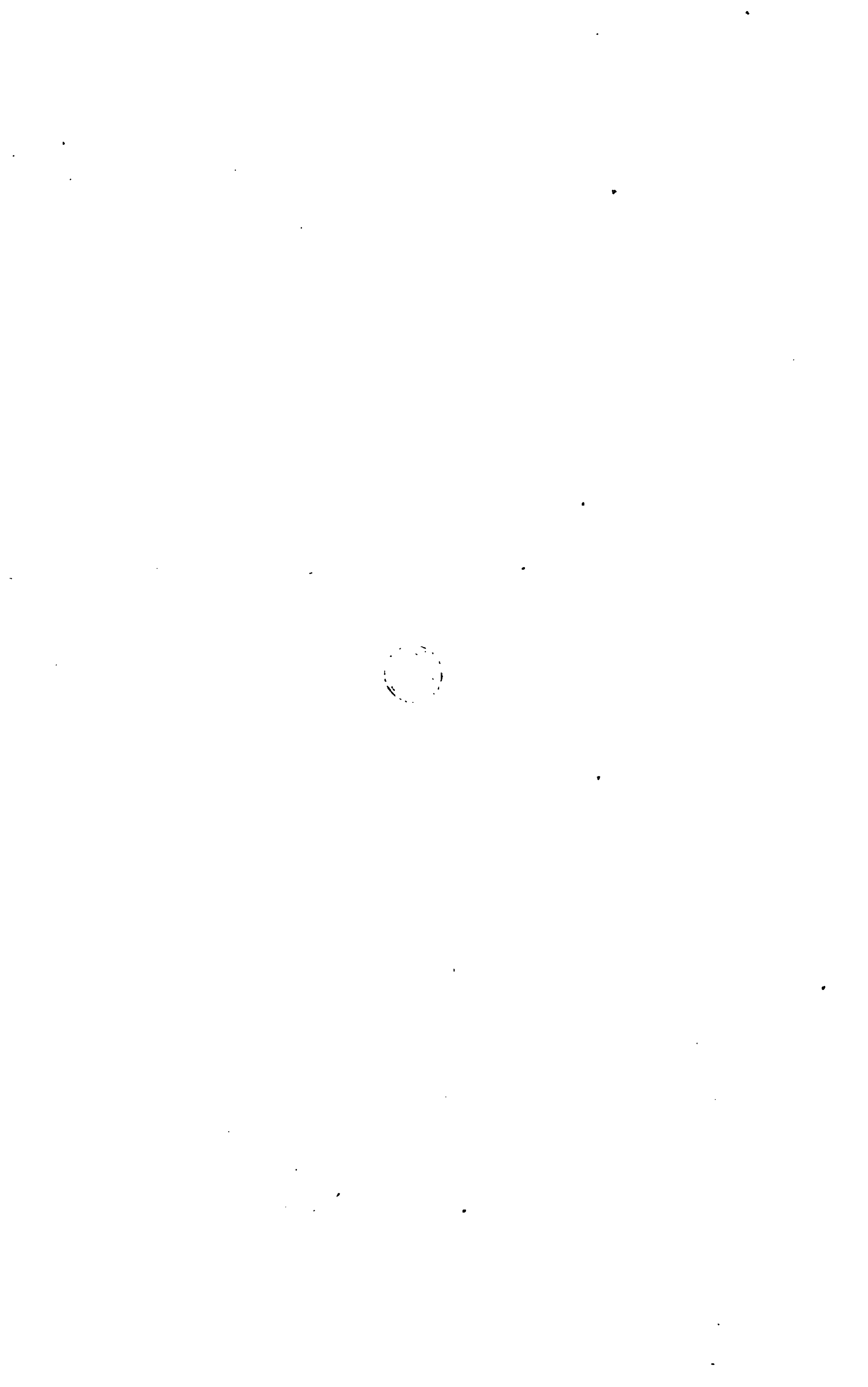
Dessiné par Frérot. Gravé par Châtaigner.

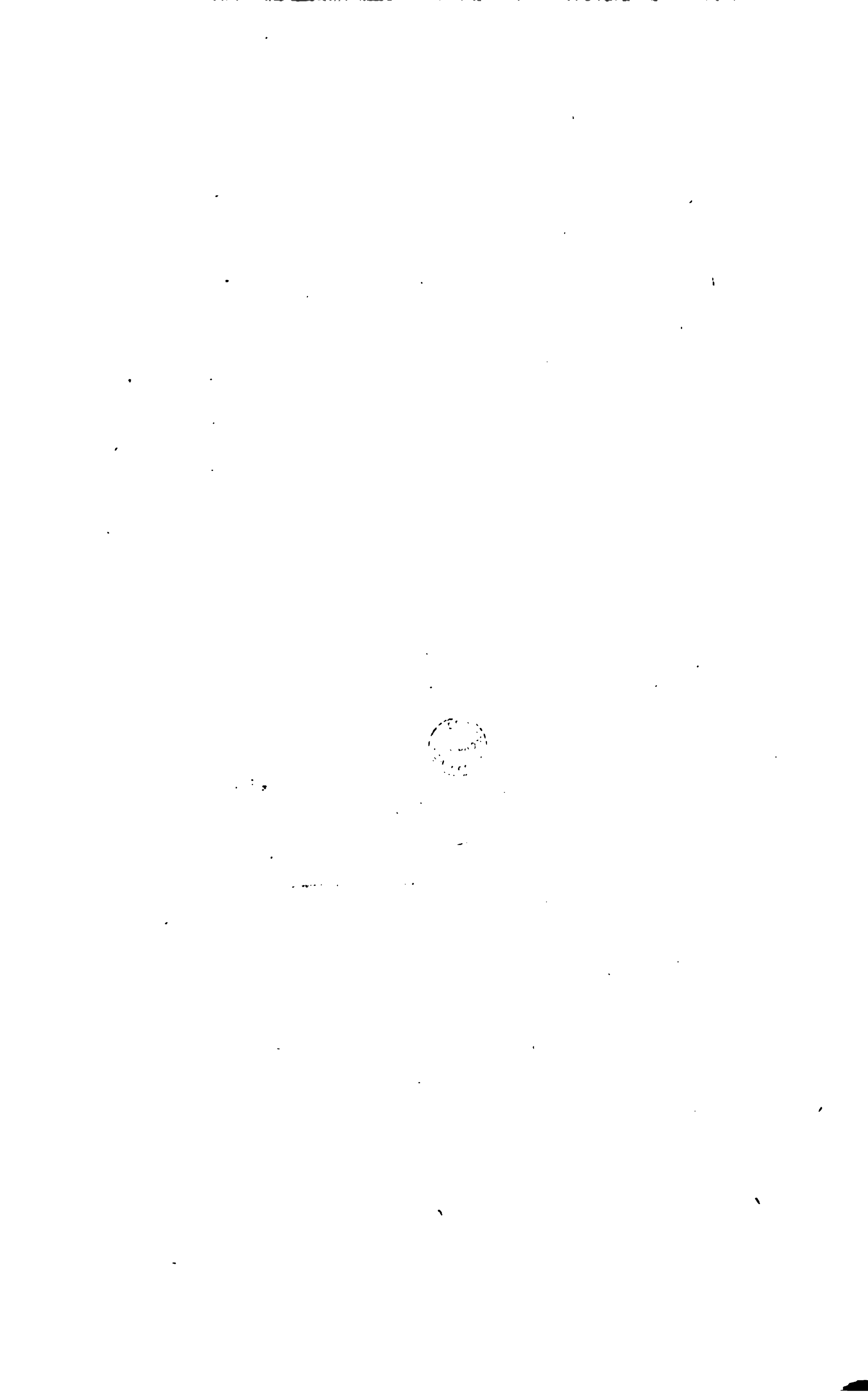
NICOLAS ROCKOX.





ANTINOÜS EGYPTIEN.





SPADA.

Pl. 13. Ecole Ital.



Des.né par Guérin. Gravé à l'Eau-forte par Le Villain. Ter. par Normand.

L'ENFANT PRODIGUE.

EXAMEN
DES PLANCHES.

TROISIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE; *tableau peint sur toile, de quatre pieds onze pouces de haut, sur trois pieds sept pouces de large; par* SPADA (Leonello), *né à Bologne, en* 1576, *mort à Parme, en* 1622.

Il faudrait être insensible pour ne pas éprouver une vive émotion à la vue de cette scène touchante. L'artiste a rendu avec une grande vérité l'ingénieuse parabole du Christ. La tête de l'Enfant est un chef-d'œuvre. Ses traits altérés, sans rien perdre de leurs charmes, portent l'empreinte du malheur. Ses yeux sont inondés des larmes du repentir, et son attitude, vraiment suppliante, désarmerait le cœur le plus inflexible. L'indulgence et la bonté sont peintes sur la physionomie du vieillard. Le pardon désiré est sur ses lèvres, et son sein paternel est ouvert au malheureux jeune-homme, qu'il couvre de son manteau. Cette composition naïve réveille dans l'ame du spectateur le souvenir des sensations qu'il éprouva dans son enfance à la lecture de l'Apologue sacré. On croit le voir en action; et le critique est obligé d'essuyer ses pleurs, avant que d'apercevoir quelques légers défauts dans cet ouvrage.

PLANCHE II.

TERPSICHORE, *Muse de la Danse, tableau de forme ovale, peint sur bois, de trois pieds six pouces de haut, sur deux pieds de large; par* SUEUR (Eustache le); *né à Paris, en* 1617, *mort en* 1655, *élève de* VOUET.

Cette figure est remplie de charmes et de finesse. Sa physionomie, animée par le sentiment de la mesure, est parfaitement d'accord avec son action. Elle tient avec grace le triangle, qui retentit sous ses doigts. Ses contours sont souples et corrects. Les draperies sont légères et artistement jetées. Le coloris est aimable, et bien analogue au sujet.

PLANCHE III.

UN CHASSEUR ASSIS, SE REPOSANT AU PIED D'UN ARBRE; *tableau peint sur bois, de dix pouces de haut, sur huit pouces de large; par* VOIS (Ary ou Adrien de); *né à Leyden, en* 1641, *élève d'*ADRIEN VAN DEN TEMPEL.

Cette production flamande est d'un ton harmonieux et d'une exécution soignée; mais elle parle plutôt aux yeux qu'à l'esprit. Le Chasseur semble montrer sa proie avec un air de satisfaction. Voilà toute l'intention de l'auteur. Une pareille conception ne pouvait intéresser que par le rendu des détails. C'est, en effet, son plus grand mérite.

PLANCHE IV.

SALMACIS ET HERMAPHRODITE; *tableau peint sur bois, de quatre pouces et demi de haut, sur onze pouces de large; par* ALBANE (Francesco Albani, dit l'); *né à Bologne, en* 1578, *mort en* 1660.

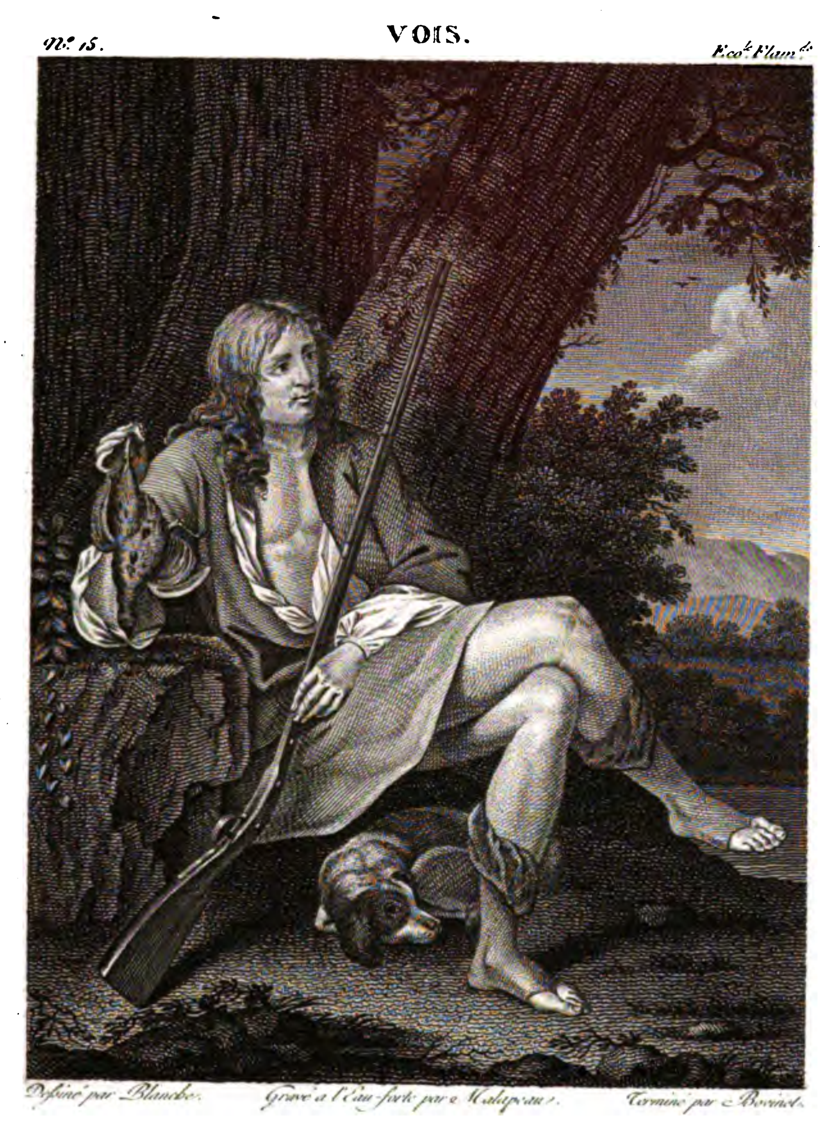
Salmacis était Nymphe d'une fontaine de la Carie. Ovide dit qu'Hermaphrodite, fils de Vénus et de Mercure, lui inspira une passion violente; et que les Dieux, cédant à ses prières, l'unirent si étroitement à l'objet de son amour, qu'elle ne fit plus avec lui qu'un seul corps qui conserva les deux sexes.

N°. 14. **LE SUEUR.** Éco.le Franc.se



Dess.né par Masquelier, le J.ne — Gravé par Langlois le J.ne

TERPSICHORE.



Dessiné par Blanche. Gravé à l'Eau-forte par Malapeau. Terminé par Bovinet.

UN CHASSEUR.

N°. 16. ALBANE. Éco. le Ital. ne



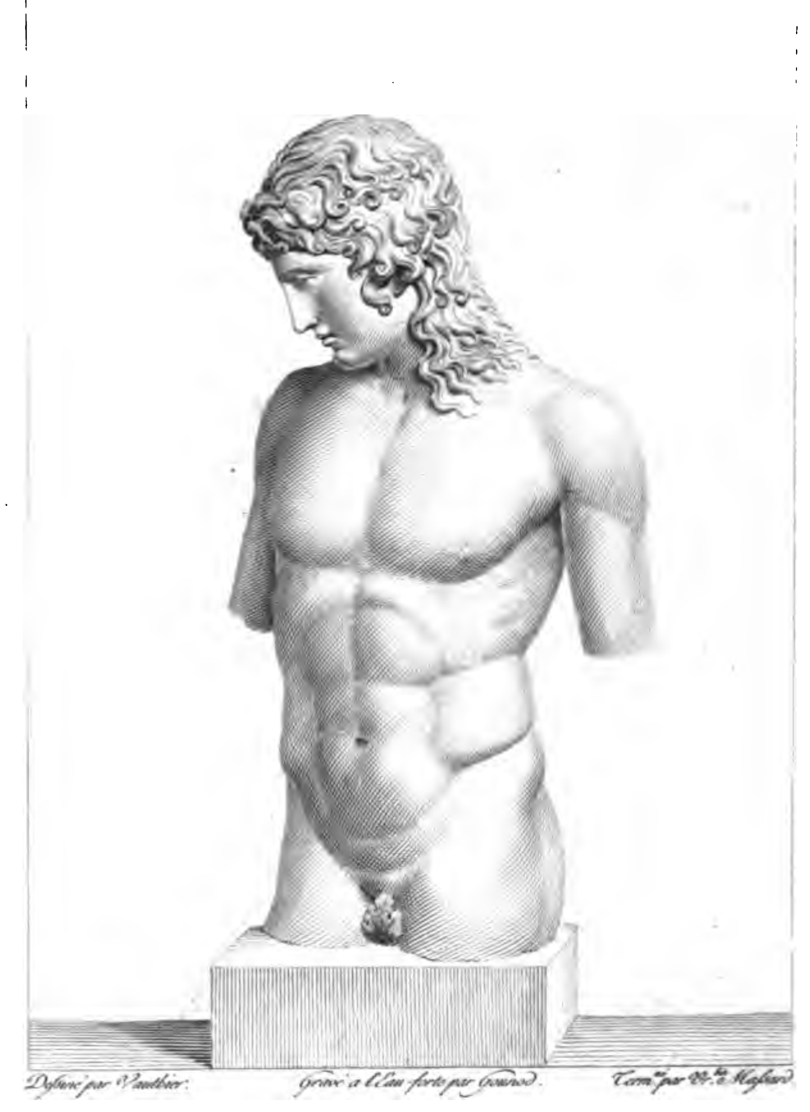
Dessiné par Guiot. Gravé à l'Eau-forte par Filhol. Terminé par Niquet.

SALMACIS ET HERMAPHRODITE.





N°. 18. Statue en Mar.bre de Paros



L'AMOUR GREC.



REMBRANDT.

N° 17. Ecole Flam.de



Dessiné par Frerel. Gravé par Chataigner.

TÊTE DE VIEILLARD.

Le sujet était délicat à traiter en peinture. Un fait historique ou fabuleux, dont le récit sourit à l'imagination, peut souvent scandaliser les regards. L'oreille est moins chaste que la vue. La difficulté n'était point facile à surmonter; et le peintre a cru l'éviter, en choisissant le moment qui précède l'action de la métamorphose. C'est dans cette intention, sans doute, qu'il a placé ses deux personnages sur les deux rives opposées; mais il paraît s'être trompé en adoptant cette marche. Son tableau insignifiant ne donne plus qu'une idée imparfaite du sujet qu'il devait exprimer.

Si l'auteur eût fait voir le jeune-homme au milieu des ondes caressantes de la Nayade, et que, personnifiant Salmacis, il eût identifié son image ondoyante avec ses flots, il eût peut-être mieux rendu l'esprit du texte. L'amant et la maîtresse eussent été réellement unis sans offenser la pudeur, et le spectateur eût pu supposer l'Hermaphrodite parfait.

Le paysage est d'un coloris brillant; le feuillage est léger; les eaux sont transparantes et limpides.

PLANCHE V.

UNE TÊTE DE VIEILLARD; *tableau de forme ovale, peint sur toile, de deux pieds trois pouces de haut, sur un pied six pouces de large; par* REMBRANDT VAN RYN (Paul).

Ce maître est un de ceux que, sous le rapport du coloris, on peut avec le plus de raison proposer pour modèle. Son talent est toujours soutenu; et l'on voit peu d'inégalités dans ses ouvrages. Cette tête, qui n'est pas une de ses plus belles, fixe avec raison l'attention des Artistes; et peut être un très-bon sujet d'étude.

PLANCHE VI.

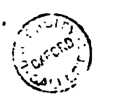
CUPIDON, *statue de marbre de Paros, de deux pieds huit pouces de haut.*

Ce Dieu, le même que l'Amour, est considéré par les Anciens sous un double rapport. Tantôt, fils de Vénus, Uranie ou Céleste, il est la

source du bien; il est le lien invisible qui unit l'homme à la divinité, le principe de la science, des arts et de la philosophie, le charme de la vie présente, comme il doit être celui de la vie future. Tantôt, fils de Vénus terrestre ou marine, il fait allusion aux affections matérielles, aux passions et aux désordres qu'elles enfantent. C'est quand il est pris dans cette acception, que ses yeux sont couverts d'un bandeau, et qu'on met dans ses mains des armes offensives. Dans le sens vraiment moral, il est représenté sous les traits d'un beau jeune-homme ailé. C'est ainsi qu'on le voit dans cette statue dont les ailes sont brisées, ainsi que les jambes et les bras. Sa physionomie est plaine de grâce; son regard est doux et modeste; et ses cheveux, bouclés sur sont front, flottent agréablement sur ses épaules.

La pose simple de cette figure peut faciliter l'intelligence du système idéal que les anciens statuaires avaient adopté, après avoir attentivement étudié la nature. La tête, légèrement inclinée, est mollement attachée sur la base horizontale que forment les clavicules. Les côtes décrivent un demi-cercle presque régulier au-dessus des pectoraux, et semblent couronner le muscle droit, qui se termine également dans sa partie inférieure par une portion demi-circulaire.

Ce beau fragment est tiré du Musée du Vatican, et a été trouvé à Centocelle, sur la route qui conduit de Rome à Palestrine.



RAPHAEL.



N.° 19 — Ex.^b Ita.^ne

Dessiné par Langlois le J.^ne — Gravé à l'Eau forte par Duval. Bertaux. — Terminé par Niquet.

S.^T GEORGES.

EXAMEN DES PLANCHES.

QUATRIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

St.-GEORGES, *tableau sur bois, de dix pouces huit lignes de haut, sur neuf pouces et demi de large; par* RAPHAEL (Sanzio), *né à Urbin le Vendredi-Saint de l'année* 1483, *mort à Rome à pareil jour, en* 1520, *élève de son père* Jean SANTI *et de* Pierre PÉRUGIN.

Quand on calcule les productions gigantesques qui sont sorties du pinceau de ce grand homme, on est justement étonné de la beauté et de la fécondité de son génie. Il n'est point de cabinet en Europe qui ne contienne plusieurs de ses compositions; et rien ne peut être comparé aux peintures exécutées par Raphaël dans les loges du Vatican: l'amalgame du style sévère et du style gracieux y produit l'effet le plus enchanteur: les animaux, les fleurs, les fruits, les élémens, les saisons, le sacré, le profane, tout y est enchaîné avec un goût exquis, et la fraîcheur du coloris, joint à l'élégance des formes, met le sceau à la perfection du plus beau poëme pittoresque connu. Ici les peintures plus parfaites que celles des Egyptiens et des Grecs, semblent n'avoir coûté ni plus de tems, ni plus de soins, et paraissent, comme les leurs, uniquement destinées à l'instruction des hommes. Ce peintre, dans son langage laconique, a prouvé l'avantage de son art, dans certaines

circonstances, sur la langue écrite. Il a fait apercevoir, au premier coup-d'œil, ce que plusieurs volumes contiendraient à peine, les élémens de la religion, de la physique et de la morale.

Ce monument extraordinaire est une petite partie des œuvres de ce grand maître; et l'on a peine à croire qu'un seul homme, moissonné à la fleur de son âge, ait exécuté tant de travaux. Aussi prompt à concevoir une idée qu'habile à la rendre, Raphaël était familiarisé avec le dessin comme un orateur doit l'être avec sa langue. Son imagination n'était pas attiédie par l'emploi pénible des moyens nécessaires au développement de son idée. Sa main docile, conduite par la mémoire, donnait naturellement une forme agréable à sa pensée; et l'image qui se présentait à son esprit, était aussitôt réflétée sur la toile.

Nous renvoyons à la partie de notre ouvrage qui traitera de la vie des peintres, les détails relatifs à celle de cet artiste. Quant au tableau que nous avons sous les yeux, il porte le cachet du grand homme. On y trouve dans la composition et dans le dessin un beau idéal qui n'est pas le résultat d'un froid calcul, mais qui est le fruit d'une heureuse organisation. Le cheval même a quelque chose de surnaturel, et serait peut-être moins beau, s'il eût été servilement copié sur la nature. Le paysage ne répond pas, il est vrai, à la perfection des figures; mais Raphaël a quelquefois négligé cette partie.

PLANCHE II.

Le denier de César, *tableau sur toile, de trois pieds quatre pouces de haut, sur quatre pieds neuf pouces de large; par* VALENTIN (Moïse), *né à Coulommiers, en Brie, en* 1600, *mort à Rome en* 1632, *élève de* VOUET ET DU CARAVAGE.

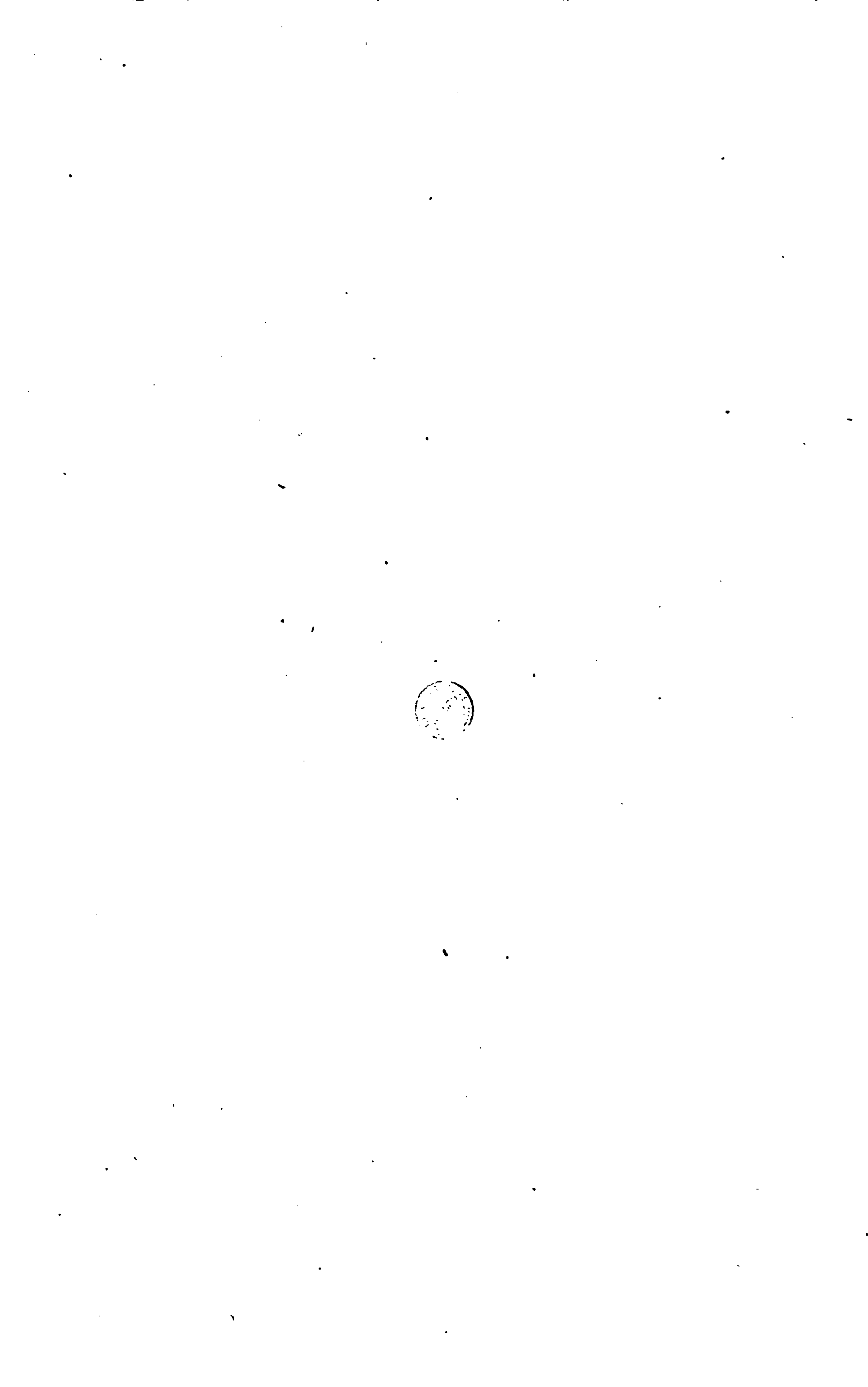
LES Pharisiens qui cherchaient à perdre le Christ, lui ayant demandé si l'on devait payer le tribut à César, celui-ci se fit présenter une pièce de monnaie, et montrant à ces hommes astucieux l'effigie du prince au coin duquel elle était frappée, leur dit: *Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu.*

La réponse du Christ est le sujet principal du tableau; et ce sujet ne pouvait s'expliquer sans le secours de la parole, à laquelle il est

N.° 20. VALENTIN. Éco.le Franç.se

Dessiné par Bourdon. Gravé à l'Eau-forte par Devilliers. Terminé par Massard, Père.

LE DENIER DE CÉSAR.



N.° 21.

D. TENIERS.

Éc.le Flam.de

Dessiné par Langlois le J.ne — Gravé à l'Eau-forte par Malapeau. — Terminé par Lienard.

L'ENFANT PRODIGUE.

difficile de suppléer par l'expression et le geste. L'artiste, en ne se pénétrant pas de cette vérité, a employé beaucoup de talens pour produire peu d'effet. Il a représenté trois personnages qui paraissent diversement affectés à la vue d'une pièce de monnaie : il a varié les expressions et les caractères des têtes, mais il n'a pas rendu l'axiôme philosophique que l'on ne pouvait mettre en action ; et un trait de présence d'esprit, dont le récit est piquant, ne produit qu'une froide peinture.

Ce tableau est d'une très-belle couleur. Les deux figures des Pharisiens sont très-expressives; mais la physionomie du Christ n'est pas celle du plus beau des enfans des hommes. C'est sans doute pour s'égayer, que l'auteur a mis une paires de lunettes sur le nez d'un de ces personnages. Un pareil anachronisme est inexcusable.

PLANCHE III.

L'Enfant Prodigue à table, *tableau sur bois, de deux pieds six lignes de haut, sur deux pieds huit pouces de large; par* TENIERS le jeune, (David), *né à Anvers en* 1610, *mort à Bruxelles en* 1694, *élève de son père et d'*ADRIEN BRAUWER.

TENIERS aimait à représenter des orgies. Ce qui l'a le plus frappé parmi les épisodes intéressans de l'Apologue sacré, c'est le moment où l'Enfant Prodigue s'énivre avec des Courtisannes, au son d'une musique bachique. Considérant ce sujet comme appartenant à tous les tems, il a dépouillé les personnages de leurs manteaux philosophiques, pour les revêtir du costume de son siècle, et n'a rien conservé de la gravité du sujet. Cette scène, détachée de l'ensemble du poëme, n'offre aucun but moral, et ne présente que l'aspect d'un festin. La nature, sous ce point de vue, est parfaitement saisie. Les Musiciens sont d'une grande vérité, et l'Hôtesse, qui fait le compte de la dépense, indique bien le lieu où le dissipateur se trouve.

Teniers, dans ce tableau, a porté au dernier degré le charme du coloris, et ses figures sont touchées avec infiniment d'esprit.

PLANCHE IV.

Paysage, *tableau sur bois, de huit pouces et demi de haut, sur dix pouces et demi de large; par* HUYSUM (Jean Van), *élève de* JUSTE VAN HUYSUM, *son père.*

Ce tableau représente un site agréable. L'harmonie générale du ton, la beauté du ciel, la transparence des eaux, la légèreté du feuillage, tout concourt à la perfection de cet ouvrage.

PLANCHE V.

Portrait de DIDIER ERASME, *tableau peint sur bois, de huit pouces de haut, sur dix pouces et demi de large; par* HOLBEN (Hans ou Jean), *né à Bâle en* 1498, *mort à Londres en* 1554, *élève de* JEAN HOLBEN, *son père.*

CETTE peinture porte le caractère de la vérité et de la ressemblance. Elle est d'un fini précieux, ainsi que toutes celles de ce maître, auquel on peut reprocher quelque sécheresse dans les contours.

Parmi les ouvrages qui ont mérité à Holben l'estime de ses contemporains, on cite une Danse des Morts qu'il peignit dans l'hôtel-de-ville de Bâle. Il nous a conservé, dans le tableau ci-joint, les traits d'Erasme, son ami, personnage distingué dans les lettres.

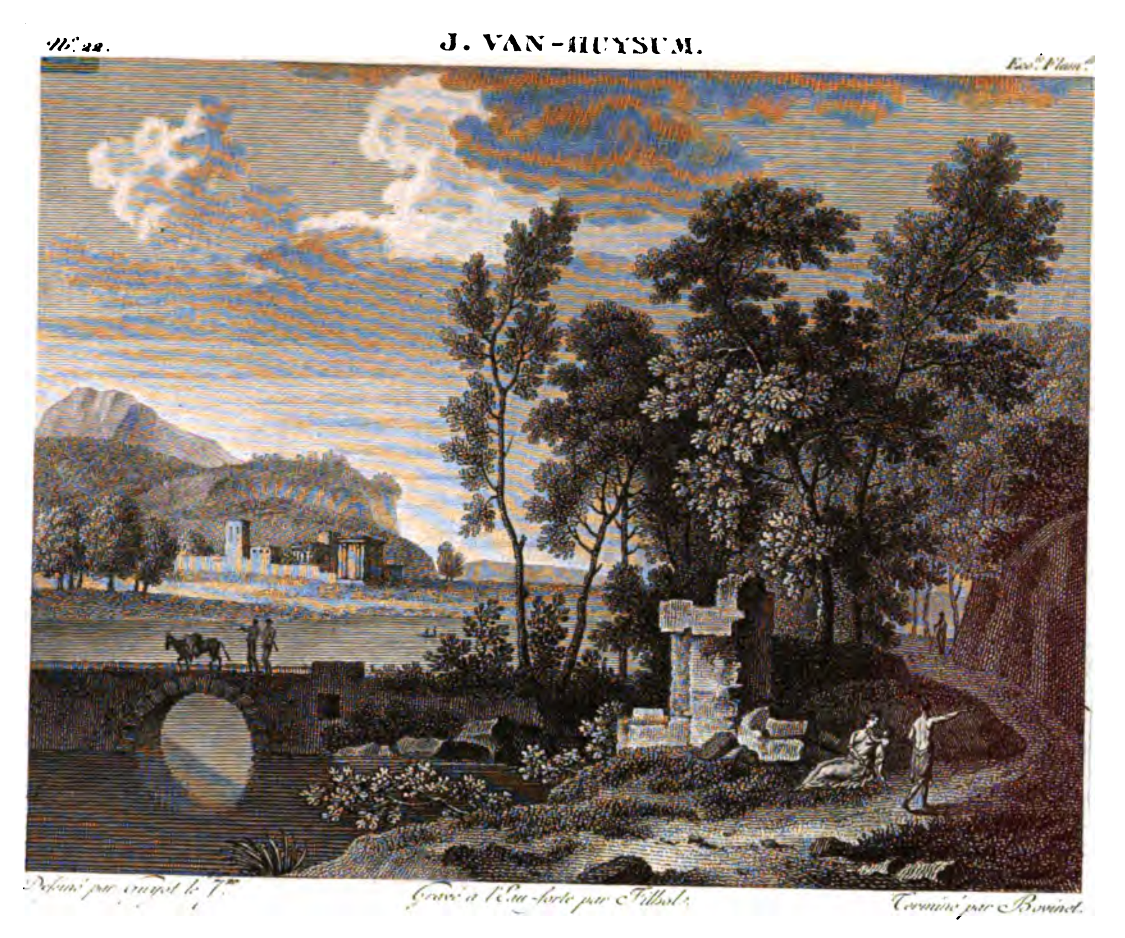
PLANCHE VI.

VÉNUS au Bain, *statue de marbre de Paros, haute de deux pieds.*

CETTE figure dans l'attitude d'une femme qui se baigne, est agréablement posée. L'on admire sur-tout la souplesse et la grâce de ses contours. Polycharme, sculpteur grec, avait fait une Vénus au Bain, que l'on voyait à Rome du tems de Pline, et avec laquelle celle-ci semble avoir quelque conformité : c'est ce qui la fait regarder comme une répétition antique de ce morceau.

Cette statue est tirée de l'ancienne Salle des Antiques du Louvre.

N.º 22. J. VAN-HUYSUM. Éc.ᵉ Flam.ᵈᵉ



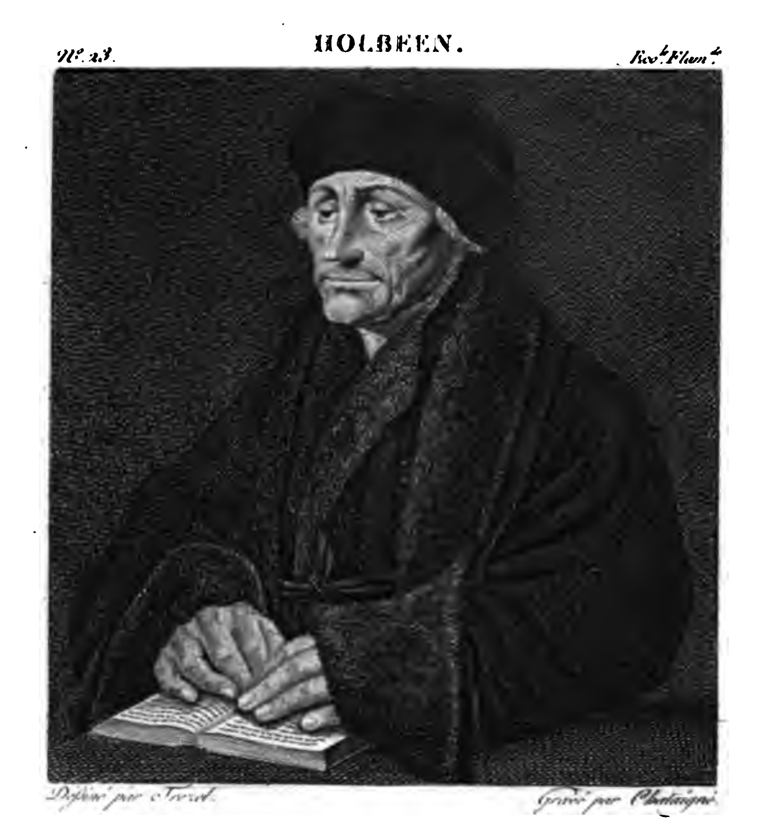
Dessiné par Guyot le J.ⁿᵉ — Gravé à l'Eau-forte par Filhol. — Terminé par Bovinet.

PAYSAGE.



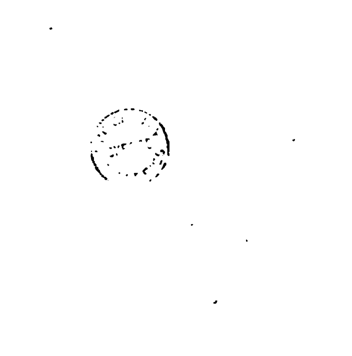
HOLBEEN.

N°. 23. Ec. Flam.

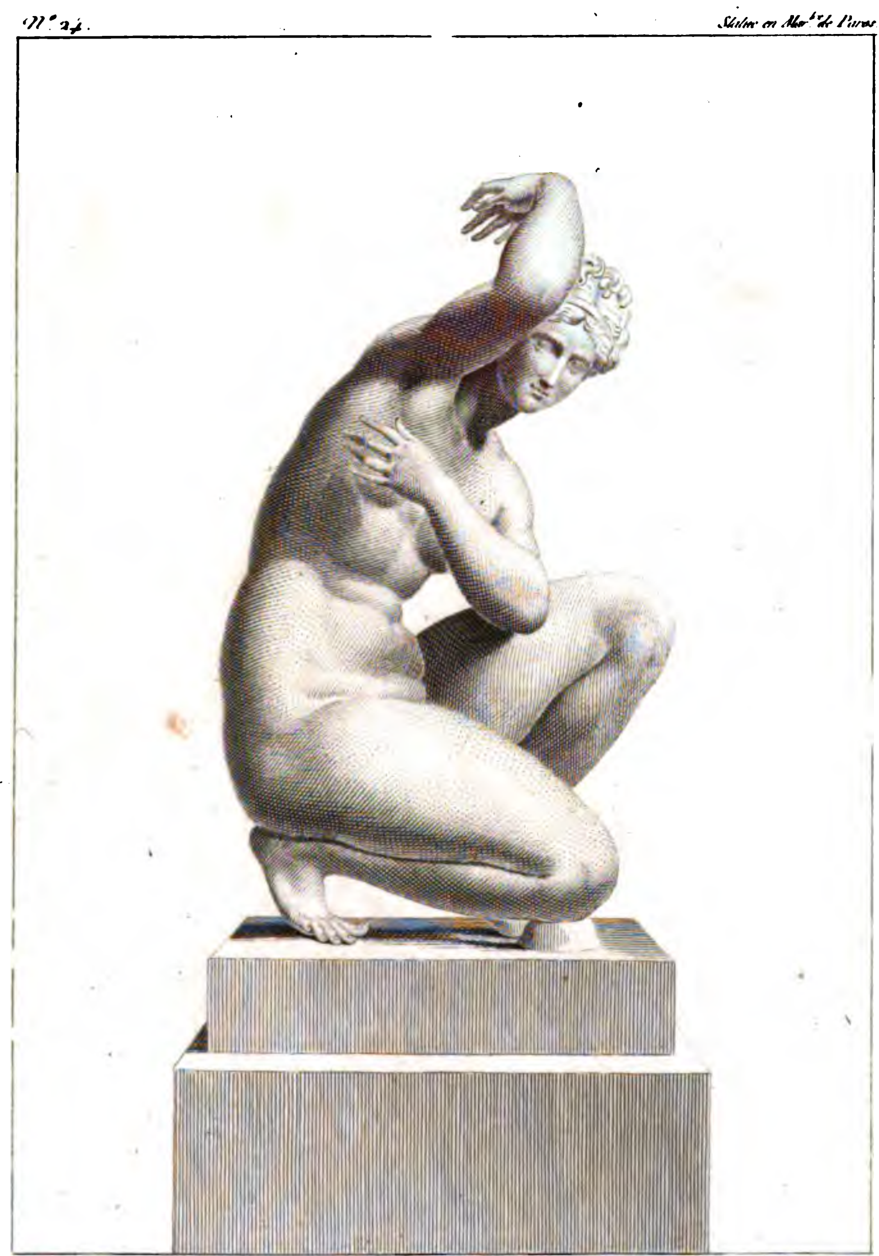


Dessiné par Trezel. Gravé par Chataigné.

DIDIER ERASME.



 Statue en Marb.e de Paros.



Dessiné par Montagnie. Gravé au Trait par Gounod. Terminé par V.ve Massard.

VENUS.





LUINI.



Dessiné par Bourdon. Gravé par Le Villain.

Sᵀᴱ. FAMILLE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CINQUIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

SAINTE FAMILLE, *tableau sur bois, de trois pieds de haut, sur deux pieds dix pouces et demi de large; par* LUINI (BERNARDINO), *né à Milan, et vivant vers l'an* 1530.

La Vierge, assise sur les genoux de Ste. Anne, tient dans ses bras l'Enfant Jésus, qui caresse d'une main le petit St. Jean, et lui donne, de l'autre, sa bénédiction. St. Joseph est spectateur de cette scène mystérieuse; et Ste. Anne montre de l'index le ciel, qu'elle semble prendre à témoin de l'action.

Ce tableau est rempli de charme et de grâce. Les enfants ont dans l'attitude et dans l'expressien la naïveté de leur âge. Les airs de têtes sont aimables et variés. La Vierge est belle. La Sainte conserve dans un âge avancé les restes de la beauté. Le coloris est peut-être idéal, mais il plaît par sa vigueur et son harmonie. Le pinceau est précieux et suave; enfin, c'est avec raison que cette charmante production fixe l'attention des artistes. On peut faire à l'auteur un reproche; c'est celui d'avoir donné à St. Joseph un caractère et des traits qui ne contrastent pas assez avec ceux de ses femmes.

PLANCHE II.

LES LELIGIEUSES, *tableau sur toile, de cinq pieds de haut, sur sept pieds de large; par* CHAMPAGNE, (PHILIPPE DE) *né à Bruxelles, le* 16 *mai de l'an* 1602, *mort le* 12 *août de l'an* 1674, *élève de* FOUQUIERES.

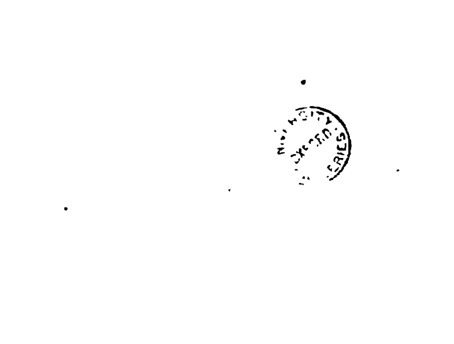
IL est difficile de trouver une composition plus simple et plus vraie. L'illusion de la scène est d'autant plus complète, que l'immobilité des personnages que l'artiste a représentés, est l'effet du recueillement, et convient parfaitement à l'expression du sujet. Tout dans ce tableau est exécuté avec soin; et la simplicité de son coloris fait son principal mérite. L'artiste n'a employé aucun effet magique pour étonner ou pour séduire; il a présenté la vérité sans fard. La vue de ses deux personnages, en prières, fait éprouver l'émotion douce qu'inspire une piété sincère; et l'on reconnaît dans cet ouvrage le caractère dominant de Philippe de Champagne. Il était attaché de bonne-foi à sa religion, et en pratiquait la morale. Charitable envers les pauvres, bon père, tendre époux, il resta veuf à trente-six ans, et ne songea pas à de secondes noces. Ce peintre, dans le tableau que nous traduisons, a représenté sa fille, religieuse de Port-Royal, attaquée d'une fièvre qui l'avait réduite à la dernière extrémité, priant avec la mère Catherine Agnès, et recouvrant la santé. Ce morceau parfait ne donne qu'une idée incomplète du talent de son auteur, employé par Marie de Médicis à peindre le couvent des Carmélites du faubourg St. Jacques, à Paris. C'est là qu'il a exécuté sur la voûte un Crucifix que l'on regarde comme un chef-d'œuvre de perspective. On a de lui un grand nombre de paysages et de portraits. Son tableau le plus estimé est celui qu'il fit à Vincennes dans un des plafonds de l'appartement du roi, au sujet de la paix de 1659. Philippe de Champagne fut recteur de l'académie de peinture.

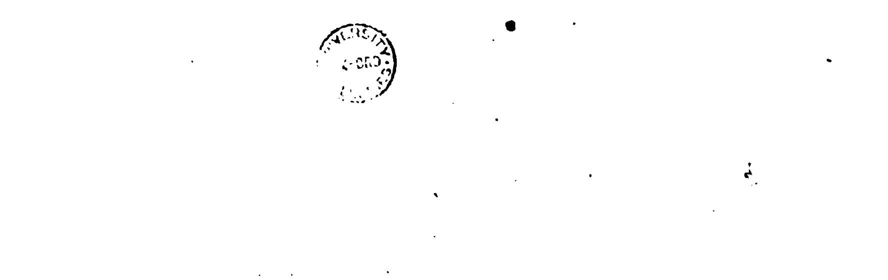
N.° 26. CHAMPAGNE. Eco.le Flam.de



Dessiné par Bourdon. Gravé à l'Eau-forte par Devilliers. Terminé par Bovinet.

LES RELIGIEUSES.





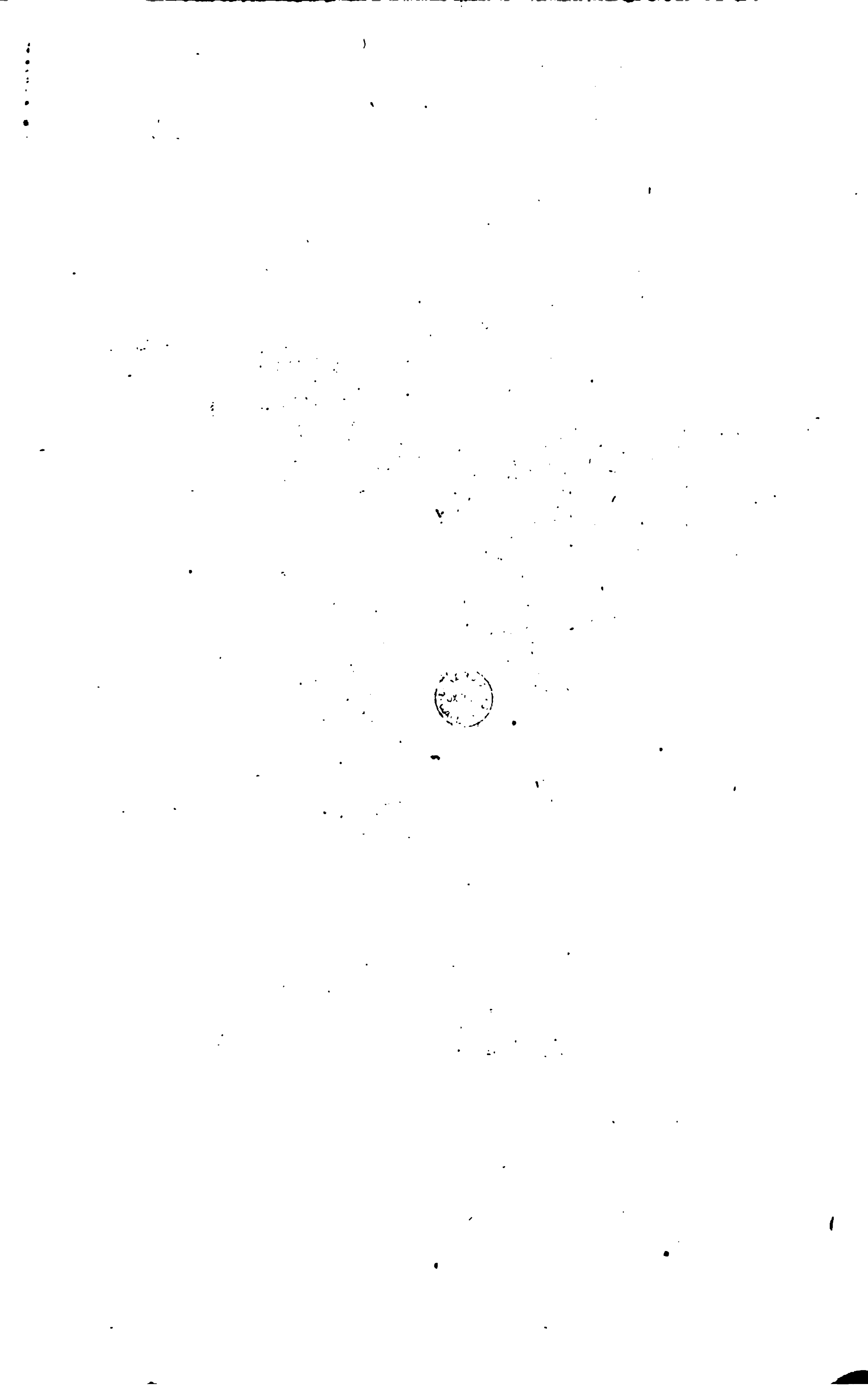
VLIET.

Nº. 29. Éc.e Flam.de



Dessiné par ... Gravé par Chataigner

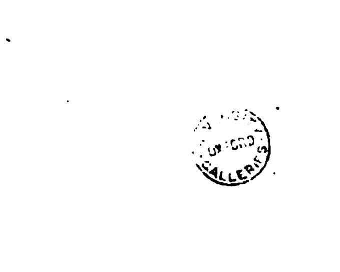
TÊTE D'UN JEUNE HOMME.



Nº. 28. **A. CARRACHE.** Ecole Ital.ne

Dessiné par Gosprins. Gravé à l'Eau-forte par De Saulx. Terminé par Duparc.

PAYSAGE.



N.° 27. CANALETTO. Ec.le Ital.ne

Dessiné par Gorbisat. *Gravé à l'Eau-forte par Réville.* *Terminé par Niquet.*

VUE DE VENISE.

PLANCHE III.

Vue du palais ducal et extrémité de la place St. Marc à Venise, tableau sur toile, d'un pied huit pouces de haut, sur deux pieds sept pouces de large ; par CANALETTO (Bernerdo Belloti dit) *peintre et garveur à l'eau-forte, né à Venise vers l'an* 1724, *mort à Varsovie en* 1780, *élève d'*ANTONIO CANALE, *son oncle.*

L'exactitude de cette vue est son principal mérite, et lentente de la perspective en fait le charme. Un peu plus d'harmonie dans le coloris rendrait l'illusion parfaite. En fixant ce tableu, on se croit transporté à Venise, une des villes les plus extraordinaires qui existent. Elle est composée de soixante et douze îles, et bâtie sur pilotis : des canaux, couverts de barques, baignent ses rues, que bordent des maisons magnifiques. L'église consacrée aujourd'hui sous le nom de St. Marc, est de la plus grande richesse : le marbre, le jaspe, le porphyre, l'albâtre y brillent de toute part : les cinq portes de ses dômes sont de fonte, et c'était sur la principale qu'on voyait les quatre chevaux de cuivre doré qui figurent aujourd'hui devant la façade du palais consulaire, à Paris.

PLANCHE IV.

PAYSAGE, *tableau sur bois, de onze pouces de haut, sur treize pouces de large ; par* CARRACHE (Annibal) *né à Bologne en* 1560, *mort à Rome en* 1609.

Deux voyageurs, sur le premiers plan, saluent en passant une image placée dans l'ouverture d'un chêne, auquel sont attachés plusieurs *ex voto*. Un Hermite, en méditation, est assis au pied de l'aubre.

Les figures ici ne sont qu'épisodiques : elles donnent plus d'intérêt au paysage, animé par une chûte d'eau parfaitement rendue. La marche de cette composition est simple, le ton local harmonieux, et la touche ferme.

PLANCHE V.

Une tête d'un jeune-homme vêtu de noir, et portant un hausse-col, tableau sur bois, de quatorze pouces de haut, sur onze pouces de large ; par VLIET (Henri Van) *né vers* 1585, *élève de* Guillaume Van Vliet, *son oncle.*

Cette tête, bien peinte et bien dessinée, joint à ce mérite celui de la vigueur et de l'harmonie.

PLANCHE VI.

DISCOBOLE, *statue de marbre blanc, de cinq pieds de haut.*

Le nom de Myron, sculpteur grec qui vivait l'an 310 de la fondation de Rome, est gravé sur le tronc qui soutient cette figure; mais cette inscription, ainsi que beaucoup d'autres qui ont été placées après coup sur plusieurs marbres antiques, n'est d'aucune autorité. On sait, à la vérité, que Myron, auteur d'une vache de bronze très-célèbre, et qui a donné lieu à beaucoup d'épigrammes grecques, fit un Discobole de métal dont les écrivains anciens font mention; et c'est d'après leurs descriptions qu'on a pensé que celui-ci pouvait être une copie du premier. Comme les citations contracdictoires et les dissertations imposantes n'ajouteraient rien à la beauté de la statue que nous offrons aux regards des artistes; comme elle ne les intéresse raisonnablement que sous le rapport de la perfection, nous pouvons nous dispenser de discuter gravement sur le nom de son auteur, et nous laissons aux compilateurs le plaisir d'errer sur ce point dans le dédale des conjectures : en nous y engageant, nous serions peut-être trop heureux d'en sortir, comme ils le font souvent, à l'aide d'un innocent mensonge; mais pour faire tant que de mentir, il faut le faire comme Ésope et comme Homère; celui qui n'excelle pas dans l'art de faire des fables, doit dire simplement la vérité. *Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.* Le Discobole vient à l'appui de cette citation; c'est une imitation fidelle et vraie de la nature, qui fait le principal mérite de cette figure : elle a le torse penché en avant; son bras droit, tendu en arrière, tient le disque, tandis que le bras gauche sur la jambe droite, qui soutient une partie du poids du corps, et que l'autre, cramponné contre une masse solide, fait les fonctions d'un ressort qui doit doubler la force de l'action. Tous les muscles sont en contraction; et leur jeu, parfaitement exprimé, fait de chaque partie un excellent objet d'étude. Le mouvement de cette statue est d'une grande vérité. On voit sur le tronc un strigile, instrument dont les luteurs et autres athlètes faisaient usage pour se nettoyer, avant que de s'enduire le corps d'huile et de parfum.

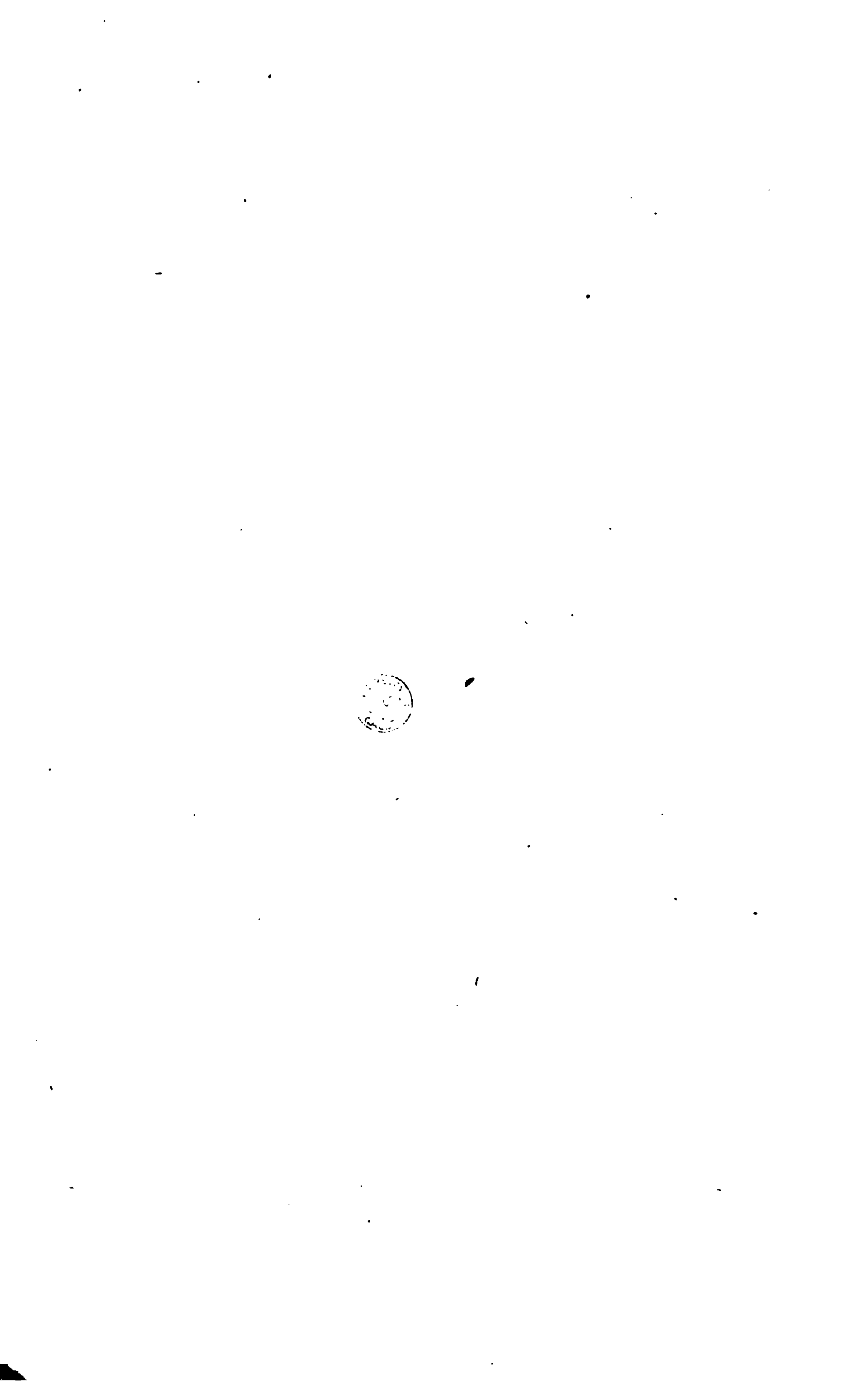
Ce morceau, tiré du Vatican, où Pie VI l'avait placé été, a trouvé, il y a peu d'années, dans la Villa Adriana.

N°. 30. Statue de Mar.bre Blanc.



Dessiné par Duchemin. Gravé au Trait par Gounod. Terminé par Mlle. Massard.

DISCOBOLE.





N.° 31. ALEX.DRE VERONESE. Ec.le Itali.ne



Dessiné par Bourdon. Gravé à l'Eau-forte p.r De Launay. Terminé par Niquet.

LA MORT DE MARC-ANTOINE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

SIXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LA MORT DE MARC-ANTOINE, *tableau sur toile ; de sept pieds huit pouces de haut, large de huit pieds trois pouces ; par* **ALEXANDRE VÉRONÈSE** (ALESSANDRO TURCHI , detto l'ORBETTO), *né à Vérone en* 1610 , *mort à Rome en* 1670.

MARC-ANTOINE, un des triumvirs, qui partagea l'empire romain avec Auguste et Lépide, ayant eu le département de l'Asie, y fit la guerre avec peu de succès, se retira par l'Arménie, et se réfugia en Egypte. Il était attiré dans ce pays par son amour pour Cléopâtre, à laquelle il sacrifia ses enfans et sa femme Octavie, sœur d'Auguste. L'excès de sa passion ne lui fit pas seulement abandonner sa famille ; il mit aux pieds de sa maîtresse les dépouilles des rois vaincus, et porta le délire jusqu'à lui promettre celles de l'empire romain; mais Auguste, pour s'opposer à ses desseins, marcha contre lui à la tête d'une armée, et le défit à la bataille d'Actium. Cléopâtre, après ce revers, prit la fuite; et Marc-Antoine la suivit à Alexandrie, où il mit de nouvelles forces sur pied. L'année suivante, Auguste vint l'attaquer en Egypte, et le réduisit à un tel désespoir, qu'il se perça lui-même de son épée : ce malheureux, avant d'expirer, ayant apprit que Cléopâtre vivait encore, bien qu'elle

eût fait répandre le bruit de sa mort, se fit transporter près de la perfide princesse, qui s'était retirée dans un tombeau avec ses femmes et ses trésors : ce fut là qu'il rendit les derniers soupirs, et que la reine, à son exemple, termina peu après ses jours, en se faisant piquer par un acpic.

Tel est le sujet du tableau d'Alexandre Véronèse. Cet artiste, qui s'est regardé plutôt comme poète que comme historien, a rapproché, dans sa composition, deux momens distincts; celui de la mort de son héros, et celui du trépas de la reine : il a pensé, avec raison, qu'on pouvait dans un tableau héroïque, ainsi que dans un poëme, sacrifier la fidélité de l'histoire à l'effet, et ne s'est proposé d'autre but que celui d'émouvoir l'ame du spectateur. La scène qu'il a représentée est doublement intéressante, et fait d'autant plus d'impression que la toile semble avoir de la profondeur, et que les groupes ont le relief de la nature. Cependant cette belle production n'est pas exempte de défauts. C'en est un grand, sans doute que de n'avoir point tiré parti du lieu où la scène se passa. L'imagination de l'artiste peut, dans le genre héroïque, rapprocher les instans, créer des incidens, multiplier les épisodes, mais elle doit se conformer aux données essentielles qui tendent à caractériser le sujet. L'aspect des grottes sépulcrales de l'Egypte eût donné à l'action la teinte sombre et lugubre qui lui manque; il eût banni un coloris brillant, mais déplacé dans cette circonstance, et eût disposé naturellement l'ame du spectateur à s'attendrir. L'exactitude du costume eût aussi concouru à l'intérêt; et l'on pardonne difficilement à l'artiste de l'avoir négligé.

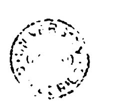
La figure d'Antoine n'est pas heureusement dessinée : il n'y a pas de grandeur dans les contours; et l'attitude du soldat qui soutient la tête inanimée du triumvir, est sans expression et sans noblesse. On trouve plus d'ame dans la physionomie de quelques-unes des femmes, dans celle de Cléopâtre et de Proculéius; mais en général, le mérite de ce tableau, que l'on peut regarder comme l'une des plus belles productions du maître, tient plus à la beauté de l'exécution qu'à la profondeur de la pensée.

Ce morceau vient de l'ancienne collection de l'hôtel de Toulouse.

N.º 34. **BOLOGNESE.** Éc.le Itali.ne

Dessiné par Guiot le J.ne *Gravé à l'Eau-forte par De Saulx.* *Terminé par Bovinet.*

PAYSAGE.



ELIS^TA. SIRANI.

Nº. 33. Eco. Ital.



Dessiné par La Cour. Gravé par R. De Launay.

L'AMOUR ENDORMI.



Nº. 32. LANA. Éco. Ital.ⁿ



Dessiné par Odevaere. Gravé par Le Villain.

LA MORT DE CLORINDE.

PLANCHE II.

LA MORT DE CLORINDE, *tableau sur toile ; de quatre pieds trois pouces de haut, large de cinq pieds ; par* LANA (LODOVICO), *né à Modène en* 1597, mort en 1646.

CLORINDE, blessée mortellement dans le combat qu'elle vient de soutenir contre Tancrède, est étendue au pied d'un arbre : sa cuirasse détachée laisse voir sa blessure ; et le jeune homme, cédant à ses instances, la baptise avec l'eau qu'il a été puiser dans son casque à une source voisine.

Cette action intéressante par elle-même, et par l'expression de la figure de Clorinde, le serait encore plus, si celle de Tancrède était plus prononcée. Les détails de ce tableau sont parfaitement rendus.

PLANCHE III.

L'AMOUR ENDORMI, *tableau sur toile, d'un pied trois pouces de haut, large de deux pieds ; par* SIRANI (ELISABETTO), *né à Bologne en* 1638, *mort en* 1664, *élève du* GUIDE.

LE repos du sommeil est bien exprimé dans cette figure. La pose en est naturelle et le coloris aimable.

PLANCHE IV.

PAYSAGE, *tableau sur toile, d'un pied deux pouces de haut, large d'un pied cinq pouces ; par* BOLOGNÈSE, (GIO FRANCESCO GRIMALDI, dit le), *né à Bologne en* 1606, *mort à Rome en* 1680.

UN groupe de trois femmes et de trois enfans s'offre sur le devant. Cinq personnages, placés au second plan, sont embarqués sur un fleuve qui baigne de ses eaux des fabriques agréablement situées. De beaux arbres enrichissent cette composition ; et l'harmonie du coloris met le cea u àsa perfection.

PLANCHE V.

Une TÊTE DE FEMME *ayant des pendans d'oreilles, et vêtue d'une fourrure, tableau sur toile, de deux pieds deux pouces de hauteur, large d'un pied neuf pouces ; par* REMBRANDT VAN RYN (PAUL).

CETTE tête a une expression douce et une physionomie aimable. Les accessoires sont parfaitement exécutés, et cette production mérite d'être distinguée parmi les autres chefs-d'œuvres de l'auteur.

PLANCHE VI.

CÉRÈS, *statue de deux pieds deux pouces, en marbre de Paros.*

CETTE figure doit servir de modèle aux statuaires pour l'exécution des draperies : elles sont sculptées avec plus de vérité et d'art que celles de toutes les autres figures antiques. On sent que le tissu du manteau n'est pas le même que celui de la tunique. La différence des étoffes est parfaitement indiquée. L'une a la transparence de la mousseline ; l'autre présente plus de corps, et cette variété satisfait en même tems le bon sens et le goût.

La tête, quoique rapportée, appartient à la figure, et a un caractère d'originalité que la coiffure rend encore plus piquant. La main restaurée qui tient un épi, a fait donner à cette statue le nom ce Cérès ; et l'on ignore celui de son auteur.

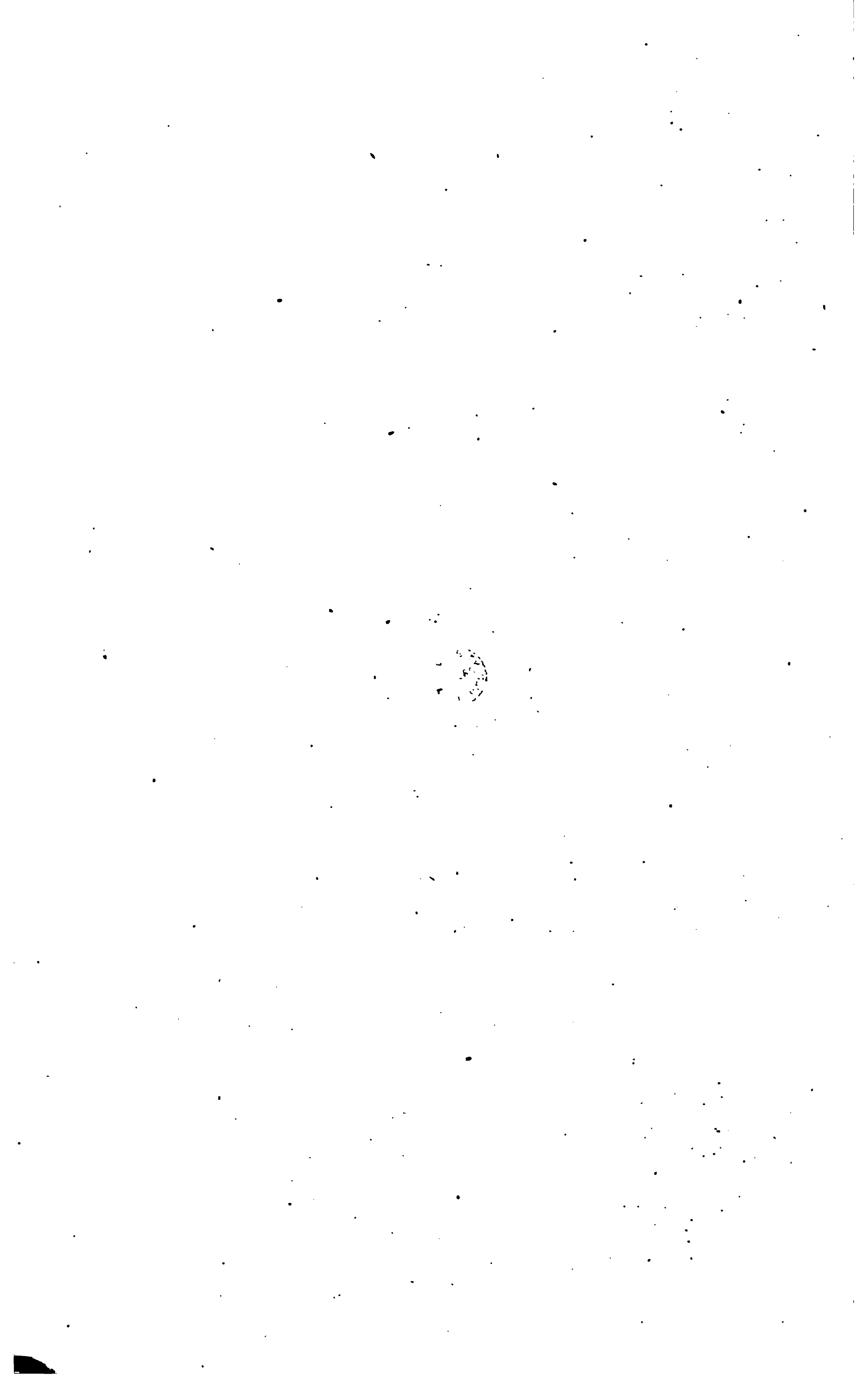
Ce morceau, tiré du Musée du Vatican où Clément XIV l'avait fait placer, se voyait autrefois à la *Villa Mattei*, sur le mont Esquilien.

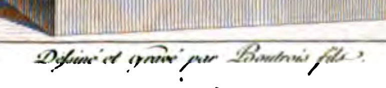
N°. 35. **REMBRANDT.** Ecole Flam.



Dessiné par Trezel. Gravé par J. B. Le Mire (?) fils aîné.

TÊTE DE FEMME.





Dessiné et gravé par Boutrois fils.

CERÈS.

ELIS.^{TA} SIRANI.

N.° 33. Eco.le Ital.ne



Dessiné par La Cour. Gravé par R. De Launay.

L'AMOUR ENDORMI.

ZUSTRIS.

N° 37. Éco.le Flam.de

Dessiné par Bourdon. Gravé à l'Eau-forte par Devillier. Terminé par Romanet.

VÉNUS ET L'AMOUR.

EXAMEN DES PLANCHES.

SEPTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

ZUSTRIS, SUSTRIS ou SUSTER (LAMBERT), né à Amsterdam, célèbre vers la fin du seizième siècle, élève de CHRISTOPHE SCHWARDTS ET DU TITIEN.

VÉNUS ET L'AMOUR, *tableau sur toile, de quatre pieds de haut; large de cinq pieds huit pouces.*

La beauté et la vérité du coloris font, en général, le principal mérite de l'école hollandaise : les maîtres qui en sont sortis semblent n'avoir eu aucune idée du beau idéal, et ont exclusivement consacré leurs talens à l'imitation servile des formes les plus triviales : les tavernes, les forges, les corps-de-garde, les fêtes de paysans ont été les sujets qu'ils ont préférés : ils ont quelquefois imité avec justesse les passions; mais celles qu'ils ont choisies dégradent l'homme; et si l'exactitude avec laquelle ils ont imité la nature a quelque charme pour le vulgaire, il faut avouer qu'elle blesse souvent la délicatesse des organes de l'homme de goût. L'ouvrage que nous examinons ici doit être d'autant plus remarqué, qu'il fait exception à la proposition générale que nous venons d'établir. La composition du tableau est noble et la pensée poétique. Vénus, dans l'attente de Mars, préside aux caresses de deux pigeons dont l'Amour excite les feux avec la pointe de ses traits. La déesse est posée avec grace; et ses contours sont correctement dessinés. La figure de Cupidon est pleine d'expression et de finesse. Les accessoires sont

d'un assez bon goût ; mais cette production pêche peut-être par le coloris, par le défaut d'effet, et surtout par la perspective.

PLANCHE II.

DE LA HIRE (LAURENT), né à Paris en 1606, mort en 1656, élève d'ETIENNE DE LAHIRE, son père.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS; *tableau sur toile, de trois pieds six pouces de haut, large de deux pieds dix pouces.*

L'ARTISTE a mis de la sensibilité dans son sujet. La tendresse maternelle est assez bien exprimée; mais la main droite de la Vierge est oiseuse. L'enfant n'intéresse pas assez le spectateur; et ce tableau manque d'effet et de relief.

PLANCHE III.

LE SUEUR (EUSTACHE).

URANIE, *Muse de l'Astronomie, tableau sur bois, de forme ovale, de trois pieds six pouces de haut, large de deux pieds.*

CETTE figure n'est point théâtrale; mais sa simplicité a quelque chose de céleste. Les accessoires inutiles et fastueux sont bannis de la composition. La teinte fine et harmonieuse du tableau n'éblouit pas la vue, et laisse l'ame, en repos, jouir, sans distraction, des parties de l'art supérieures à celle du coloris.

PLANCHE IV.

MOLA, (PIETRO FRANCESCO). On ignore la patrie de ce peintre, l'époque de sa naissance et de sa mort.

AGAR DANS LE DÉSERT, *tableau sur bois, de neuf pouces et demi de haut, large de douze pouces et demi.*

CE sujet intéressant est parfaitement rendu. Le malheureux Ismaël, abattu par la soif, semble toucher à son dernier moment : l'inquiétude de sa mère est bien exprimée; et le geste indicatif de l'ange n'est point

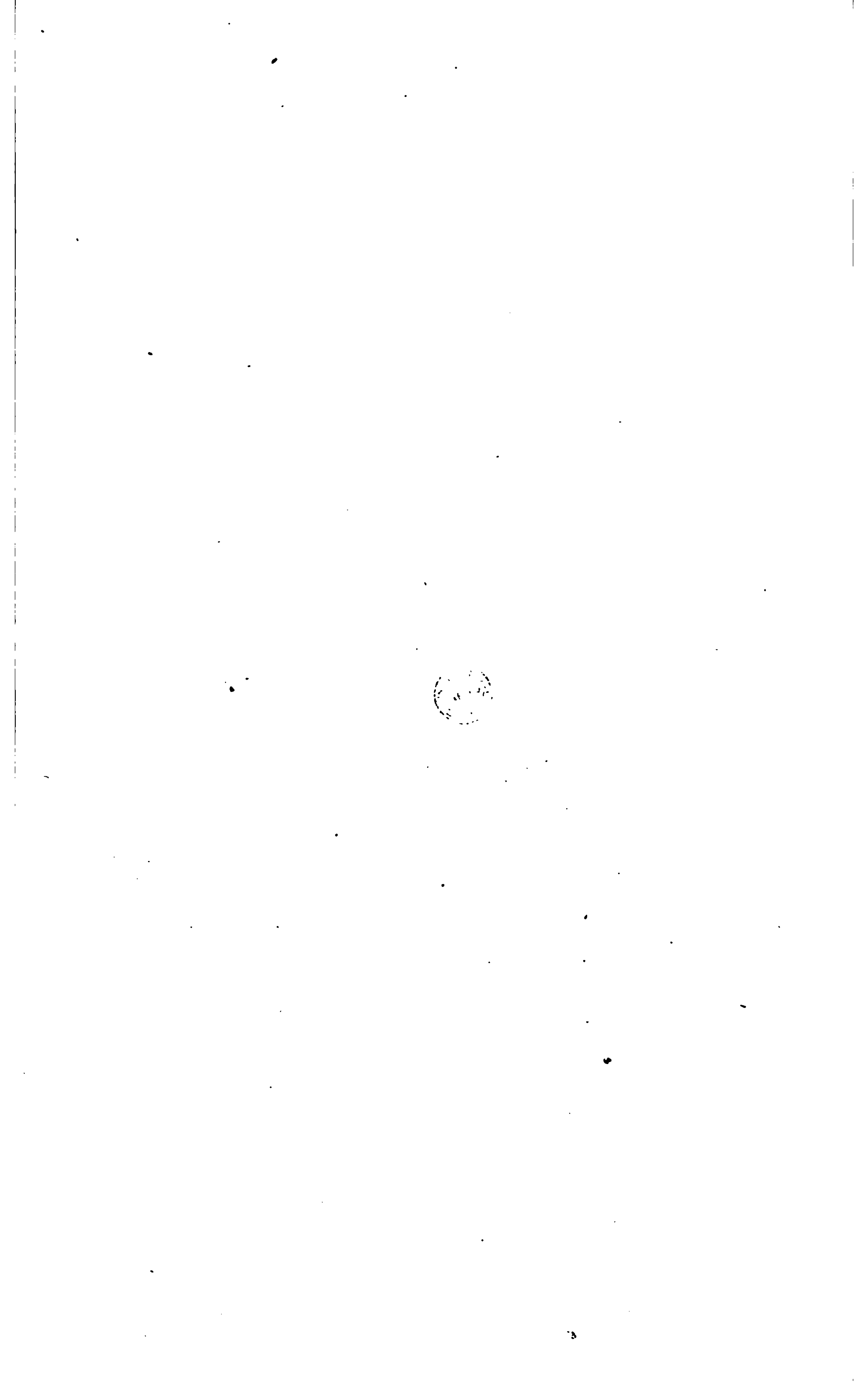
LAHIRE.

N.º 38. Eco.le Fran.se



Dessiné par Desmaisons. Gravé par La Vallée.

LA VIERGE ET L'ENFANT JESUS.





Dessiné par La Cour. Gravé à l'Eau forte par Devillier. Term.é par Langlois J.ne

URANIE.

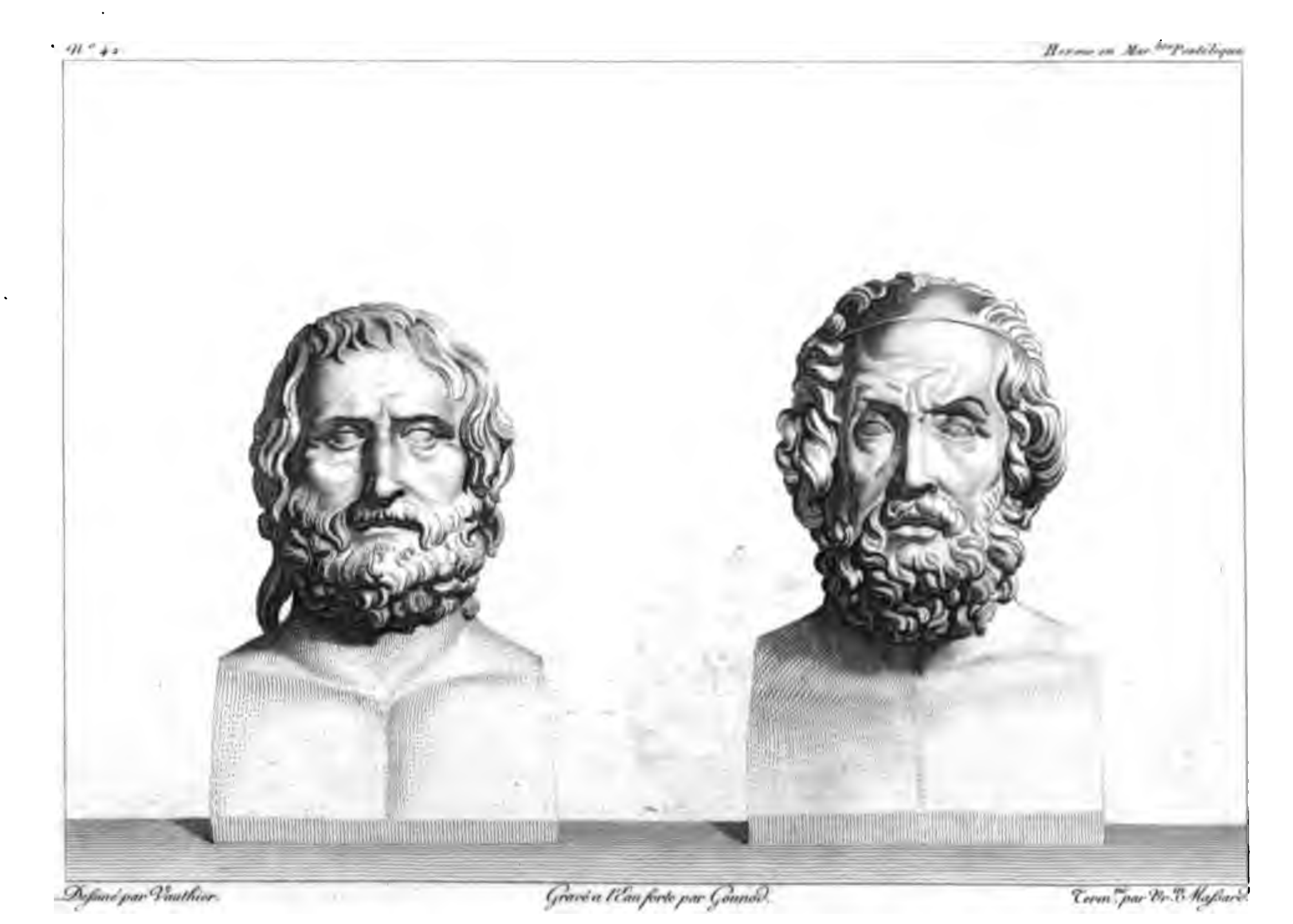


N.° 40. **MOLA.** Éco.le Itali.ne

Dessiné par Gregorius — Gravé à l'Eau-forte par De Saulx — Terminé par Niquet.

AGAR DANS LE DÉSERT.

N.° 42 Hermès en Mar.bre Pentélique



Dessiné par Vauthier. *Gravé à l'Eau forte par Gounod.* *Term.né par Fr.ois Massard.*

EURIPIDE. HOMERE.



Dessiné par Chasselat Gravé par Chataigner.

LE CARDINAL DE MÉDICIS.

équivoque. Cependant, l'artiste a eu tort de substituer une cascade bruyante à une source secrète, un paysage riant à un désert aride; et la proximité de l'habitation que l'on aperçoit sur un plan peu éloigné, nuit à l'intérêt de la scène.

PLANCHE V.

TITIEN (TIZIANO VECELLO, dit le), né à Cadore, dans le Frioul Vénitien, en 1477, mort à Venise en 1576.

PORTRAIT DU CARDINAL HYPPOLITE DE MÉDICIS, *tableau sur toile, de quatre pieds trois pouces de haut, large de trois pieds trois pouces.*

Ce portrait porte un grand caractère, et produit une illusion parfaite; ce n'est point une peinture, c'est un personnage animé; c'est ce cardinal plus militaire qu'ecclésiastique, qui, né d'une union illégitime, concourut, sous le règne de Charles V, à chasser les troupes de Soliman du territoire de l'Autriche, qui repoussa le corsaire Barberousse loin des côtes d'Italie, et qui tenta de faire périr, par le moyen d'une mine, Alexandre de Médicis, investi de la principauté de Florence par le pape Clément VII. Ce complot ayant été découvert, Hyppolite prit la fuite, tomba malade à Itri, dans le territoire de Fondi, et y mourut le 13 août, l'an 1535.

PLANCHE VI.

DEUX BUSTES, *celui d'Homère et celui d'Euripide, de vingt pouces de haut; tous deux de marbre pentelique.*

En comparant ces deux têtes entr'elles, on doit être convaincu que l'usage d'imiter les prunelles, en sculpture, est absolument contraire aux règles du bon sens et du goût. La tête d'Homère est véritablement celle d'un homme privé de la lumière. Le mouvement des muscles surciliers, les contours uniformes des paupières, tout exprime l'anxiété d'un personnage aveugle, et caractérise la cécité. Celle d'Euripide, au contraire, semble fixer le spectateur qui croit lire dans ses yeux. Cette différence sensible est le résultat de la précision des formes; c'est elle seule qui peut animer la vue et les autres organes d'une statue. Il n'est permis qu'au peintre d'imiter le transparent de la prunelle, et le corail

des lèvres; et jamais un trou placé au milieu de l'orbite de l'œil n'indiqua le point visuel. Quant au mérite particulier de ces deux morceaux justement estimés, il suffit de les considérer pour en apprécier la beauté.

Nous terminerons cet article en disant deux mots sur les deux personnages célèbres dont nous offrons l'image.

Homère, le prince des poètes, avait nom Melesigène : on dit que celui d'Homère lui fut donné parce qu'il devint aveugle. Sept villes se disputent l'honneur de lui avoir donné le jour; et les différentes opinions relatives au tems où il vivait font regarder son existence individuelle comme douteuse, et attribuer à une société de philosophes ses œuvres, considérées comme le complément d'un système philosophique.

Quoi qu'il en soit, la tête dont on voit ici la gravure est celle que les anciens reconnaissaient pour le portrait d'Homère, personnage douteux à leurs propres yeux; mais qu'ils ont déifié comme poète, en le supposant auteur des ouvrages connus sous son nom; c'est par cette raison qu'ils l'ont représenté avec un bandeau ou diadème, ornement emblématique dont étaient revêtus ceux qui recevaient les honneurs de l'apothéose. Ce marbre, jadis employé dans la construction d'une muraille du jardin du palais Caétani, près Sainte-Marie-Majeure, fut découvert par hasard, et acheté par l'antiquaire Ficoroni, qui le céda au cardinal Alexandre Albani, des mains duquel il passa entre celles de Clément XII.

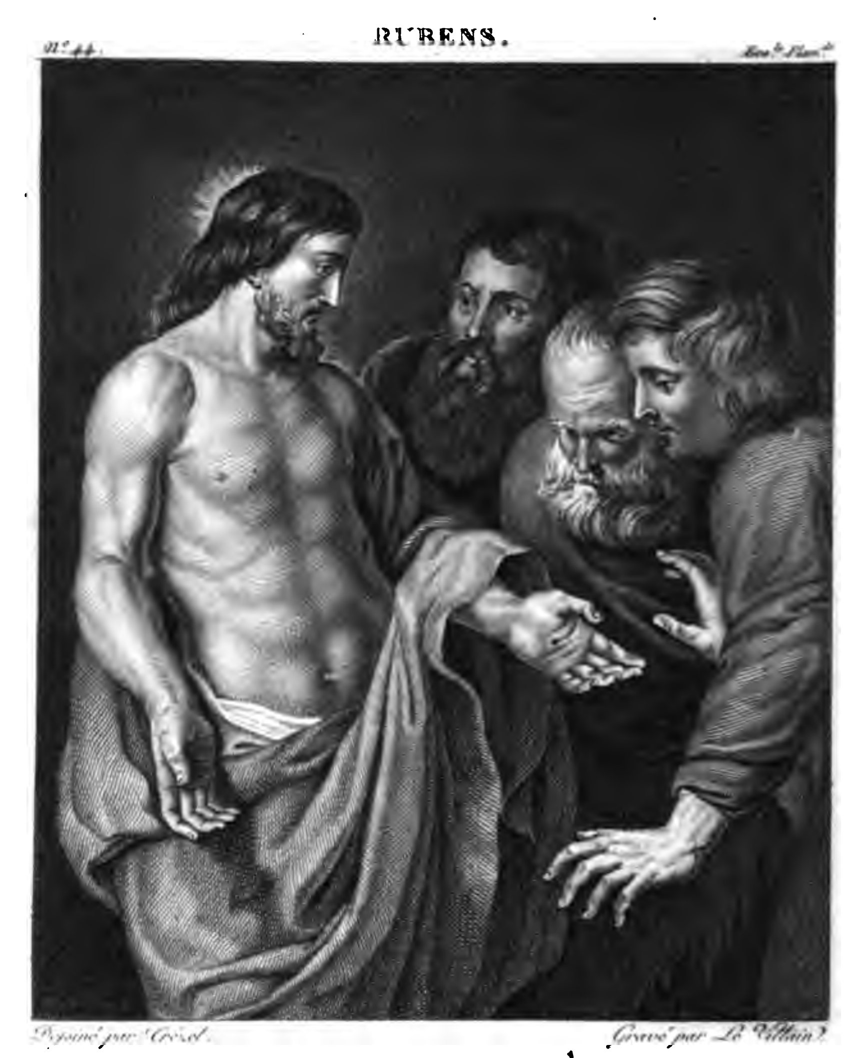
Euripide, dit le philosophe tragique, naquit à Phlia, bourg de l'Attique, l'an 274 de Rome : il fut ami de Socrate, et mourut de mort violente, l'an 348 de Rome, 406 avant Jésus-Christ. Selon quelques historiens, Euripide avait l'haleine forte : ayant été raillé sur ce défaut par un nommé Décamnique, et ayant obtenu d'Archélaüs, roi de Macédoine, satisfaction de cet affront, le coupable se vengea de la peine qui lui avait été infligée, en participant à l'assassinat du prince lui-même, et en faisant dévorer le poète par des chiens : d'autres accusent de cet évènement des femmes dont il avait parlé peu favorablement.

Il existe à Rome un buste pareil à celui-ci, sur lequel le nom d'Euripide est gravé en grec. Ce morceau est tiré de l'académie de Mantoue.



RUBENS.

N.° 44. Ecole Flamande



Dessiné par Crozel. Gravé par Le Villain.

J.-C. MONTRANT SES PLAIES À S.T THOMAS.





Dessiné par Bergeret. Gr.ve à l'Eau-forte par Godefroy. Ter.né par Langlois jeune.

LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU.

EXAMEN DES PLANCHES.

HUITIEME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU, *tableau sur bois, de treize pouces de haut, large de dix pouces; par* SCHIDONE (BARTHOLOMEO SCHEDONI, dit le), *né a Modène en* 1550, *mort en* 1615.

L'EFFET lugubre de cette scène fait une impression profonde sur l'ame du spectateur. La couleur ajoute, ici, beaucoup à la poésie de la pensée. L'artiste a répandu sur tous les personnages une teinte sombre et mélancolique qui ne le cède que faiblement à la pâle clarté d'un flambeau. Le groupe est éclairé avec art; les personnages sont bien en action, et la figure du Christ représente bien l'image de la mort. Si l'on trouve dans les détails de cette composition quelques négligences et quelques incorrections, c'est après avoir cédé au sentiment d'admiration, dont on ne peut se défendre à la vue de l'ensemble.

PLANCHE II.

L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS, *tableau sur bois, de quatre pieds cinq pouces de haut, large de quatre pieds; par* RUBENS (PIERRE-PAUL), *né à Cologne* 1577, *mort à Anvers en* 1640, *élève d'*OTTO VÉNIUS.

EN rendant justice à ce peintre estimé, il est impossible de passer sous silence ses incorrections et son défaut de goût. Plus la vérité de son

coloris tend à nous tromper, plus la négligence de ses contours et de ses formes devient choquante. Qui ne préférerait un dessin plus correct et plus noble à cette couleur brillante que Rubens emploie indistinctement par tout? Le spectateur, en examinant le tableau dont nous offrons la traduction, trouve quelque vérité dans les têtes des apôtres, dans la pantomime et dans l'expression; mais il cherche en vain le Fils de Dieu; il ne saurait le reconnaitre dans ce personnage écrasé sous le poids d'une draperie pesante, et ne voit qu'un malheureux dont les muscles flasques et la chevelure négligée inspirent plutôt la pitié que l'intérêt. La gravure est la pierre de touche d'une composition; en éloignant tout ce qui tient au clinquant du coloris, elle conserve l'intention spirituelle du trait, la correction du dessin, la justesse de l'expression, et généralement toutes les parties qui appartiennent au génie; elle distingue l'artiste penseur de l'ouvrier, et assigne à chacun d'eux le rang qu'il doit occuper dans l'opinion publique.

PLANCHE III.

VUE DU CHEVET D'UNE EGLISE, *tableau sur bois, de trois pieds de haut, largeur deux pieds; par* WITTE (EMMANUEL DE), *né à Alkmaer en* 1607, *mort en* 1692, *élève d'*EVERARD VAN AELST.

QUELLE justesse de ton et d'effet! quelle vérité dans la distribution des lumières et dans la projection des ombres! On croirait voir la nature elle-même, si le défaut de perspective linéaire ne détruisait pas tout le prestige.

PLANCHE IV.

PAYSAGE OVALE, *tableau sur toile, haut de vingt-sept pouces, large de quinze pouces; par* ASSLYN (JEAN), *né à Anvers, vers* 1610, *mort à Amsterdam en* 1660, *élève d'*ISAÏE VAN DER VELDE.

CE paysage riant, et composé à peu de frais, plaît par son exécution et par le brillant du coloris.



Des.né par Swebach. Gra.vé à l'Eau-forte par Réville. Ter.né par Liénard.

INTERIEUR D'UNE EGLISE.



N.° 46. J. ASSELYN. Eco.le Flam.de



Des.né par Grégorius. Gra.vé à l'Eau-forte par Filhol. Ter.mé par Niquet.

PAYSAGE.





Dessiné par Montagny. *Gravé au Trait par Girard.* *Terminé par Massard (Urbain).*

FAUNE.



(VAN DER) HELST.

N.° 47. Eco.le Flam.de



Dess.né par Chasselas. Grav.é à l'Eau-forte par Devillier. Ter.né par Massard l'aîné.

PORTRAIT D'HOMME.

PLANCHE V.

PORTRAIT D'HOMME, *tableau sur toile*, *haut de quatre pieds*, *large de trois pieds un pouce*; *par* HELST (BARTOLOMÉ VAN DER), *né à Harlem en* 1613, *mort à Amsterdam.*

Ce n'est pas seulement dans les traits de la physionomie que se peint le moral de l'homme. L'habitude du corps n'est pas moins caractéristique que l'expression du visage. C'est au tact exercé de l'artiste à savoir saisir les gestes familiers aux personnages qu'il représente. Il ne faut pas donner une pose tourmentée à un homme simple dans ses mœurs et dans ses manières, et faire contraster grotesquement ses gestes avec la simplicité de ses traits. Il faut, dans La Fontaine, caractériser le philosophe, et dans Louis XIV, le conquérant. C'est avec ce discernement que les anciens ont fait le portrait. Celui que nous joignons ici peut, sous ce rapport, servir de leçon à ceux qui s'appliquent particulièrement à la ressemblance.

PLANCHE VI.

JEUNE FAUNE, *statue de marbre pentélique*, *de cinq pieds huit pouces de haut.*

On voit beaucoup de répétitions antiques de cette figure, que l'on soupçonne être une copie du Faune ou Satyre exécuté en bronze par Praxitèles. Cependant, il est à remarquer que le Faune du statuaire grec représentait l'Ivresse personnifiée, et que celui que nous avons sous les yeux, étant dans un état parfait de repos, ne rappelle aucunement l'idée d'un personnage échauffé par les vapeurs du vin : il offre l'image d'un jeune homme dont les membres ont la souplesse et l'agilité qui conviennent aux exercices habituels des habitans des montagnes et des forêts : il enseigne aux artistes comment les anciens savaient, par des nuances fines et délicates, caractériser les différentes natures. Quoique le principe soit le même dans toutes les statues antiques, on y trouve, cependant, autant de variétés dans les habitudes du corps que dans les traits du visage. L'Apollon, le Discobole, le Bacchus, le Faune, sont des jeunes gens; mais ils portent, chacun, un caractère distinctif. Les anciens artistes, qui ne faisaient rien au hasard, ont eu soin de donner à

leurs différens personnages le genre particulier de beauté qui leur convenait.

Il n'est peut-être pas hors de propos de chercher à nous rendre ici raison de ce qu'étaient les Faunes : les poëtes en ont fait des monstres qu'ils mettaient au nombre des demi-Dieux, habitans des forêts et des montagnes : ils les représentaient avec la partie supérieure de l'homme, ayant des oreilles bizarres et des cornes au front : ils donnaient même souvent à leurs parties inférieures la conformation de celles des boucs. Plusieurs naturalistes et historiens parlent de ces espèces de monstres : Pline assure qu'il y en avait à quatre pieds dans les Indes : Plutarque dit qu'on en présenta un à Sylla, lors de son passage à Dyrrachium ; et quelques Pères de l'Eglise font mention d'une espèce particulière qui tenait moitié de l'homme et moitié de la bête ; mais la raison relègue ces histoires dans la classe des fables enfantées par l'exagération et par l'amour du merveilleux : elle en découvre l'origine dans les fêtes nommées Saturnales, ou Dyonisiaques. On sait que dans ces cérémonies, des chœurs de gens déguisés en beliers et en boucs, formaient une partie du cortège, et s'appelaient Satyres, Faunes ou Thyases. C'est de cet usage, passé de Grèce en Italie, qu'est venue l'expression *Thyasos inducere*, former des chœurs, des troupes de beliers et de boucs ; et l'on trouve dans le texte de la Genèse, le mot Thiasim, qui offre le même sens que la citation latine. Le nom de Faune ou de Phaune, Phanim, signifie masque. Virgile nous apprend, dans ses Géorgiques, que ceux qui faisaient les rôles de Faunes, se couvraient de masques hideux, qu'ils suspendaient à un arbre après la cérémonie des mystères. Les oreilles bizarres, les cornes, les bouches béantes de ces visages empruntés, de ces Panims, effrayaient les enfans, ainsi que les esprits faibles ; et la terreur qu'inspiraient les gens travestis fut appelée terreur panique. C'est donc à la peur que nous sommes redevables des fables auxquelles quelques personnages grotesquement déguisés ont donné lieu.



N. POUSSIN.

N.° 49 — Éco.le Franç.se



Des.né par Desrone. — Gra.vé à l'Eau-forte par Duplessi Bertaux. — Ter.né par Niquet.

RÉBECCA ET ELIÉZER.

EXAMEN
DES PLANCHES.

NEUVIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RÉBECCA et ÉLIÉZER, *tableau sur toile; haut de trois pieds sept pouces, large de six pieds; par* NICOLAS POUSSIN.

Éliézer, serviteur d'Abraham, est envoyé en Mésopotamie par ce patriarche, pour choisir une femme à son fils Isaac : Rébecca, suivie de ses compagnes, se présente à lui près de la ville de Nachor; elle est occupée à puiser de l'eau dans une fontaine; Éliéser en demande pour lui et pour sa suite : la jeune fille s'empresse de le satisfaire : celui-ci, à cet acte de bienveillance, reconnaît celle qui doit épouser le fils de son maître, et lui donne l'anneau et les pendans d'oreilles dont Abraham l'avait chargé.

Ce n'est pas au hasard que l'artiste s'est emparé de ce sujet : un sentiment doux et philosophique l'a déterminé dans son choix; il a voulu nous apprendre que le plus léger bienfait ne reste pas sans récompense. On sait, d'ailleurs, qu'un peu d'eau donné avec grâce, peut être quelquefois d'un grand prix, suivant la position de la personne qui le donne et de celle qui le reçoit : il faut avoir parcouru les régions brûlantes de l'Asie, pour apprécier la liqueur naturelle dont la nature est souvent avare envers les habitans de ces contrées : ils ont pour les sources un respect si religieux, que chacune de leurs fontaines est une fondation pieuse : on en trouve de distance en distance sur les routes, et le voyageur, épuisé de fatigue et de soif, bénit, dans les trans-

ports de sa reconnaissance, les noms de leurs fondateurs : celles des villes sont richement ornées et dotées : elles ont un certain nombre d'homme payés qui veillent à leur entretien, et sont occupés à servir les passans. En voyant l'exactitude avec laquelle ils s'acquittent de leur emploi, l'Européen ne peut définir le sentiment qu'il éprouve. Quelle serait son émotion, si de jeunes et belles filles s'empressaient d'étancher sa soif? Quelle dut être celle d'Éliézer? Il ne fallut qu'un peu d'eau offert de bon cœur, pour lui faire reconnaître l'être bienfaisant qui devait rendre heureux le fils de son maître.

Il est impossible de peindre cette scène naïve avec plus de simplicité et de noblesse. Une timide pudeur est répandue sur les traits de Rébecca : elle semble dire, à la vue des présens qui lui sont offerts, est-ce bien pour moi qu'ils sont destinés? Elle hésite pour accepter; et son geste exprime parfaitement l'indécision qu'elle éprouve : l'action des autres personnages ne sert qu'à augmenter l'intérêt qui se porte particulièrement sur elle. Chacune de ses compagnes est diversement affectée : celles-ci agissent avec distraction ; celles-là paraissent envier son sort ; d'autres s'entretiennent de son bonheur : toutes sont à la scène. Que dirons-nous de la sagesse du fond de ce tableau, de la beauté des fabriques, de la simplicité du coloris?

Quelques personnes reprochent au Poussin de n'avoir fait que des tableaux de chevalet; mais les véritables amateurs lui savent gré d'avoir multiplié ses compositions et leurs jouissances, au lieu d'employer un tems précieux à remplir de grands cadres : s'il eût donné à ses personnages les dimensions de la nature, il eût peut-être produit plus d'effet sur les sens du vulgaire; mais il voulait agir sur le cœur, et abandonnait aux peintres de nature morte le faible avantage d'une illusion parfaite.

PLANCHE II.

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVES; *tableau sur bois; haut d'un pied six lignes; large de dix pouces; par* MURILLO, (Don Bartolome Estevan), *né à Pilas, près Séville, en* 1613, *mort à Séville en* 1685.

Cette scène nocturne, éclairée par une gloire angélique, est vraiment touchante. En la voyant, on se rappelle, avec un certain sentiment mélancolique, ces paroles de l'Évangile : Mon père, faites

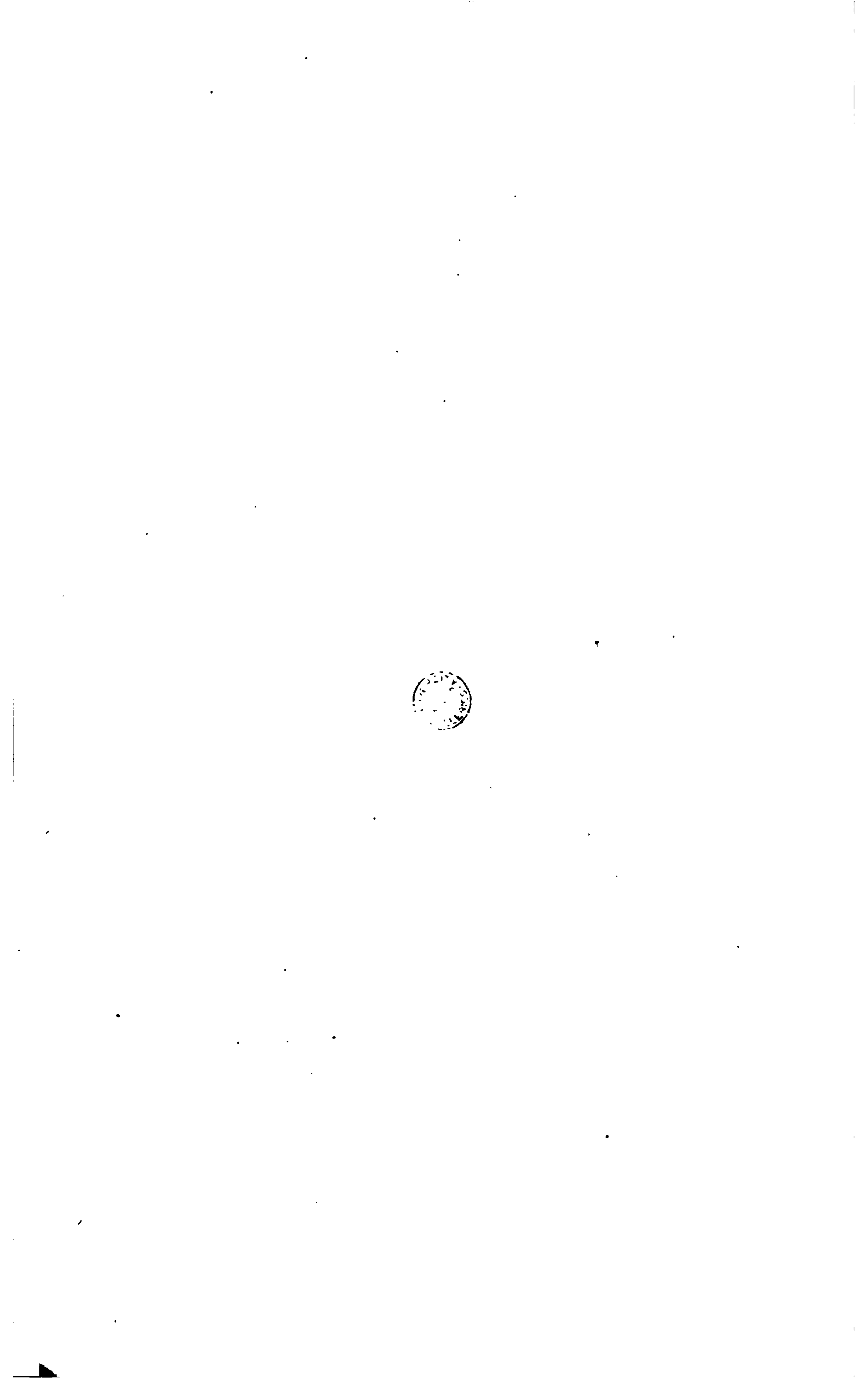
MURILLO.

N° 30. Ecol.e Ital.ne



Des.né par Montagny *Gra.vé à l'Eau-forte par Godefroy fils.* *Ter.né par Godefroy père.*

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVES.



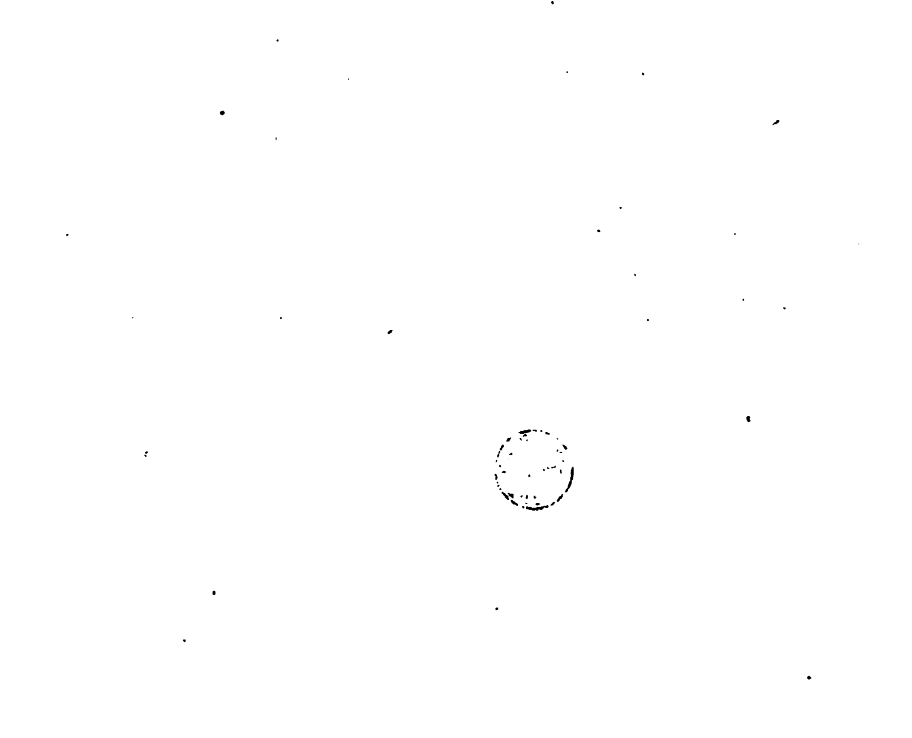


GUIDE.

N.º 35. Éco.ᵉ Italⁿᵉ



TÊTE DE CHRIST.



Écol. Ital.

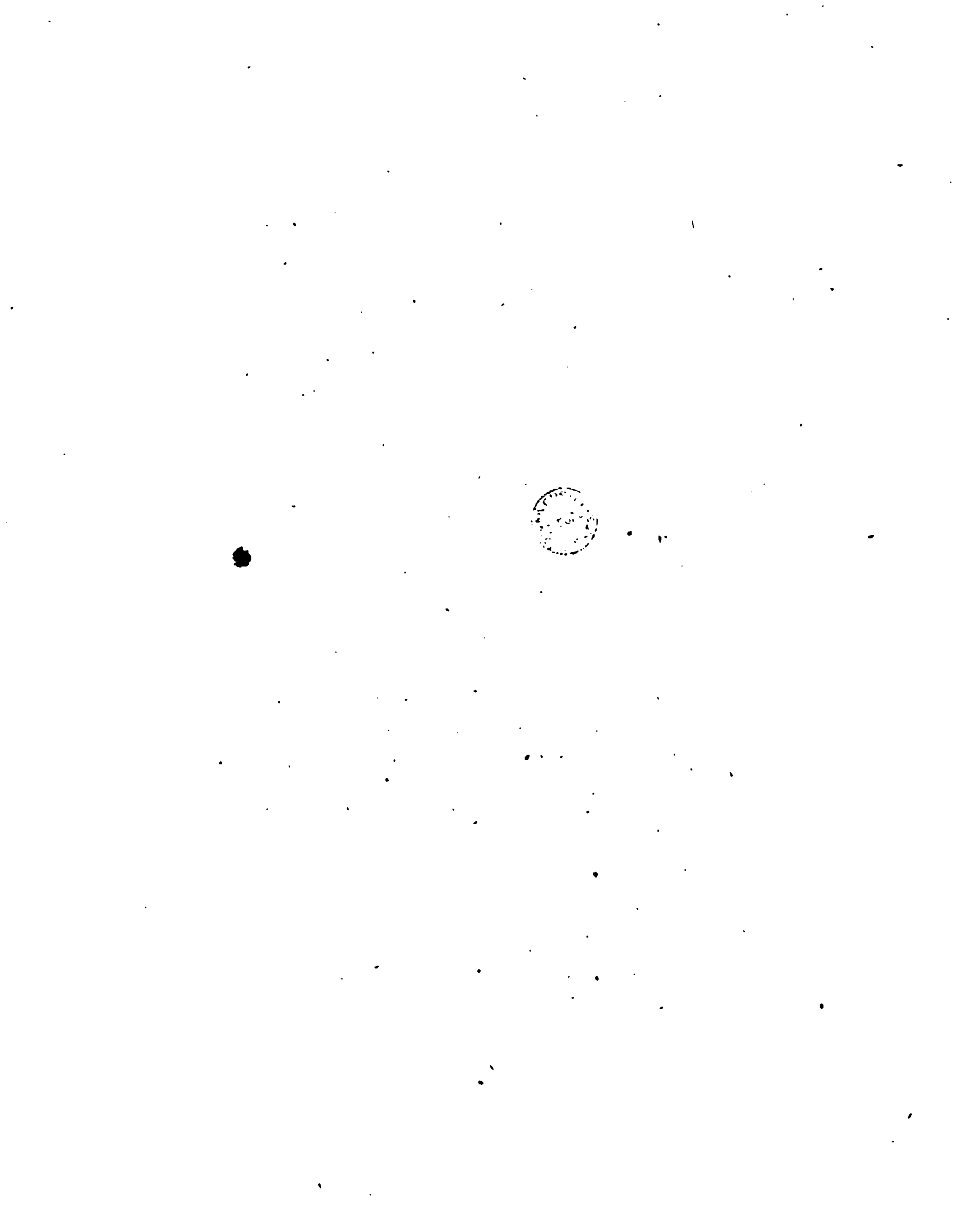
CANALETTO.

N.° 32.



Dessiné par Garbiza. *Gravé à l'Eau-forte par Réville.* *Terminé par Liénard.*

VUE DE VENISE.



CRETI. Éco.le Ital.ne

N.° 51.



Des.né par La Cour. Gr.é à l'Eau-forte par Chataigner. Ter.é par Massard p.re

ENFANT ENDORMI.

que ce calice passe loin de moi ! Le Christ a une expression simple et pathétique, et le fini précieux de cet ouvrage met le sceau à sa perfection.

PLANCHE III.

UN JEUNE ENFANT ENDORMI; *tableau sur toile, haut de dix pouces; large d'un pied un pouce; par* CRETI (DONATO), *né à Crémone en* 1671, *mort à Bologne en* 1749.

L'ENFANCE sourit toujours aux yeux du sage. Son sommeil pésible lui peint le calme heureux de l'innocence, et contraste, dans son esprit, avec le tumulte des passions qui agitent le cœur de l'homme : c'est avec un tendre intérêt qu'il fixe cet enfant : celui-ci tient un fruit entre ses mains; c'est un trésor qu'il ne craint pas qu'on lui ravisse : son ambition est satisfaite; il s'endort au sein du bonheur. Ce tableau serait encore plus intéressant, si le coloris avait plus de charme, et le dessin plus de grâce.

PLANCHE IV.

VUE DE VENISE; *tableau sur toile, d'un pied sept pouces de haut, large de deux pieds trois pouces; par* CANALETTO (BERNARDO BELLOTI, dit le).

SI cet artiste joignait à l'entente de la perspective linéaire celle de l'harmonie, on n'aurait rien à désirer dans ses tableaux; mais malgré le défaut de coloris qui y règne, l'effet des lignes est tellement bien calculé, que l'œil se fait illusion, et se promène avec plaisir dans l'espace immense que la toile présente : elle semble réellement avoir de la profondeur. On croit voir les barques se mouvoir sur le cristal des eaux, qui répètent agréablement les fabriques et le ciel.

PLANCHE V.

UNE TÊTE DE CHRIST, COURONNÉE D'ÉPINES, *tableau sur toile, haut d'un pied neuf pouces, large d'un pied deux pouces; par* GUIDE (GUIDO RENI, dit le).

CETTE tête est une des plus belles productions de l'auteur. Il est difficile d'exprimer mieux qu'il ne l'a fait la douleur, la résignation et l'innocence.

PLANCHE VI.

DEUX HERMÈS, LA TRAGÉDIE ET LA COMÉDIE,

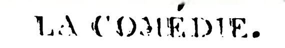
de deux pieds de haut.

Ces deux hermès ne sont point d'une égale beauté ; l'un est infiniment supérieur à l'autre, sous le rapport de l'exécution ; cependant ils se ressemblent parfaitement, et la différence apparante de leurs traits ne tient qu'à des nuances légères qui indiquent, d'un côté, l'originalité ; de l'autre, l'imitation.

La première tête est très-correcte ; l'ovale de la figure est d'une grande finesse ; les différens passages sont exécutés avec art ; les yeux sont bien dessinés, et parfaitement en place. Les lèvres sont pleines de grâces et de vie. La partie postérieure du menton est soutenue, et s'attache presque horizontalement au cou. Le nez, quoique restauré à l'extrémité, conserve un beau galbe primitif. La seconde, au contraire, est beaucoup moins parfaite. Le nez est une restauration mal-adroite ; les yeux ne sont point horizontalement placés sur leur ligne ; leurs contours sont incorrects. La bouche est inanimée, la partie fuyante du menton vient, en tombant, s'attacher mollement au cou. L'ensemble du visage est rond et lourd. Ces observations prouvent que ces deux têtes ne sont point contemporaines, et que l'une est une copie libre de l'autre. Quant aux noms différens qu'elles portent, nous ne pouvons nous dispenser de faire quelques remarques.

La figure désignée sous le nom de *Tragédie*, n'est ornée d'aucun symbole qui puisse la caractériser. Son expression ne diffère aucunement de celle de la *Comédie*. Celle-ci porte, à la vérité, une couronne bachique, mais cette coiffure convenait également à l'autre, puisque toutes deux ont pris naissance dans les fêtes de Bacchus : elle leur était commune dans l'antiquité, et présentait seulement quelque légère différence. En effet, on voit dans la salle des Muses, Melpomène couronnée de raisins, et Thalie le front ceint d'une couronne de lierre. D'après cette remarque, il serait peut-être plus convenable de donner le nom de *Tragédie* à la figure qui porte des pampres de vigne, et l'on pourrait baptiser l'autre au hasard.

Au surplus, il est probable que ces deux hermès ne doivent leurs dénominations qu'au lieu où ils ont été trouvés, c'est-à-dire, au théâtre antique de la *Villa Adriana à Tivoli* : l'un est incontestablement une copie médiocre de l'autre, et n'a été fait que pour lui servir de pendant.

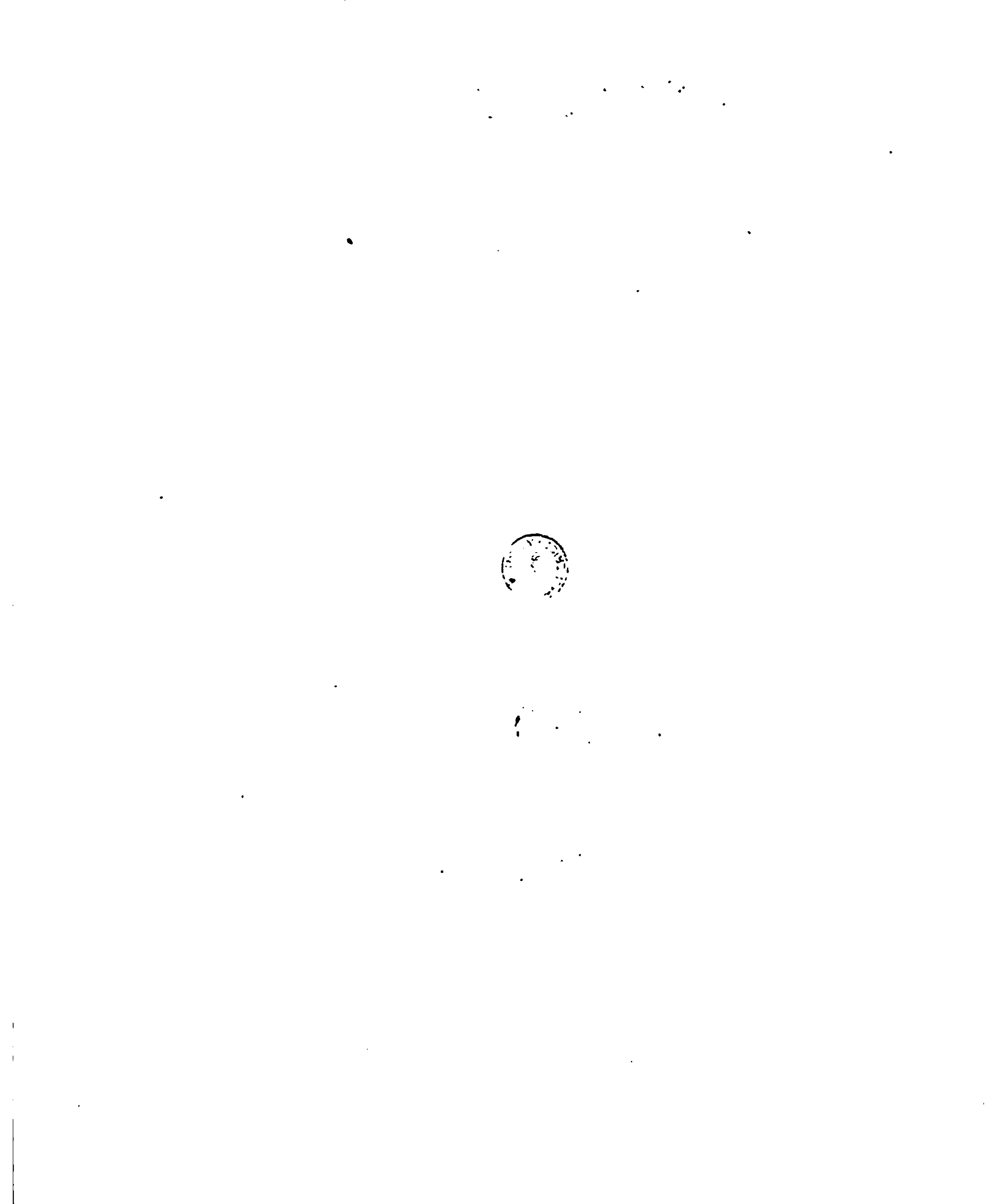


Dessiné par Vauthier.

Gravé par Massard Urbin.

LA TRAGÉDIE

LA COMÉDIE.





LE BRUN. Éco.le Franç.se

N.o 55.



Dessiné par Pigeot. Gravé à l'Eau-forte par Devilliers. Terminé par Niquet.

LA FAMILLE DE DARIUS.

EXAMEN DES PLANCHES.

DIXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE BRUN (CHARLES), né à Paris en 1619; mort dans la même ville, à la Manufacture des Gobelins en 1698, fut élève de Simon VOUET et de Nicolas POUSSIN.

LA FAMILLE DE DARIUS AUX PIEDS D'ALEXANDRE, *tableau peint sur toile; hauteur neuf pieds un pouce, largeur treize pieds dix pouces.*

LA victoire qu'Alexandre remporta à Issus, sur Darius-Codoman, est au nombre de celles dont l'éclat illustra le plus la vie de ce conquérant. Ce ne fut pas cependant dans cette bataille qu'il eut besoin de déployer toutes les ressources d'un grand capitaine. Darius commit l'imprudence de s'engager dans les défilés de la Cilicie, et prépara un triomphe facile à son adversaire. Quoiqu'il en soit, cette journée fameuse fut décisive. Elle fut suivie de la dispersion totale de la formidable armée des Perses; elle ouvrit à Alexandre la route de Tyr, et elle livra entre ses mains, non-seulement le camp, les bagages et les trésors de Darius, mais encore la mère, l'épouse et les enfans de ce monarque infortuné et fugitif.

L'histoire, ou plutôt Quint-Curce, a célébré la clémence d'Alexandre dans cette grande circonstance, et la visite qu'il rendit à ses augustes captives. Il faut cependant, pour l'intérêt de la vérité historique,

rappeler qu'Arrien, le plus véridique des écrivains qui traitèrent d'Alexandre, semble révoquer ce fait en doute, et se contente de dire : Que pour l'honneur de l'humanité, il faut, sinon le croire, mais en souhaiter la certitude. Mais enfin, ou réalité ou fiction, il règne tant de dignité dans la situation, qu'elle était bien faite pour éveiller le génie d'un aussi grand peintre que Le Brun ; et quand on voit cette magnifique production, il n'est point d'ame généreuse qui ne répète le vœu d'Arrien.

Accompagné d'Ephestion, son ami le plus cher, Alexandre vient visiter, rassurer et consoler la famille éplorée du malheureux Darius. Sysigambis, trompée par la beauté de la figure et la majesté de la taille d'Ephestion, l'a pris pour le vainqueur, et s'est prosternée à ses pieds. Le peintre a saisi l'instant où cette reine s'excuse de son erreur, et où Alexandre lui répond avec bonté : « Non, ma mère, vous ne vous » trompez point ; celui-ci est un autre Alexandre ». On voit près de Sysigambis, la reine, sa belle-fille, présentant d'une main timide et suppliante son fils au héros, et derrière elle Statira et sa jeune sœur, filles de Darius, baignées dans leurs larmes. Des femmes grecques et persannes, des eunuques, des esclaves, et un prêtre égyptien, composent la suite de ces princesses et, par leurs attitudes, ces personnages expriment les divers sentimens de crainte, de soumission, d'étonnement et d'espérance dont ils sont agités.

Charles le Brun exécuta ce tableau dans le palais des rois, à Fontainebleau. Louis XIV, en cette circonstance, prodigua à ce peintre célèbre cette bienveillante familiarité dont, avant lui, Charles-Quint avait tant de fois donné l'exemple en faveur du Titien. Tous les jours il venait le voir travailler à cet ouvrage, et restait quelquefois deux heures avec lui.

Parmi les chefs-d'œuvres dont l'école française peut se glorifier, la famille de Darius sera toujours citée comme l'un des plus parfaits, par la noblesse de la composition, par la justesse, la variété et la vérité des expressions. Le peintre, avec autant de sagesse que de profondeur, a raisonné son sujet de manière à imprimer à chaque personnage la nuance de malheur que sa condition lui rend propre dans la catastrophe de Darius. Enfin l'effet général est parfaitement bien calculé.

Il est probable, et la belle gravure que Gérard Edelinck nous a laissée de ce tableau semble l'indiquer, que, primitivement, Le Brun avait donné plus d'espace à sa composition. Il fallut apparemment, pour l'adapter



Dess.né par Desmaisons. Gra.vé à l'Eau for.te par Devilliers. Ter.mné par Niquet.

L'ENFANT JESUS CARESSANT S.T JEAN.

à la place qu'il occupa anciennement dans les appartemens de Versailles, supprimer le haut de la tente et quelque chose sur les côtés.

Peut-être une critique sévère pourrait-elle reprocher à cet ouvrage quelque chose d'un peu théâtral; mais, quoiqu'il en soit, son extrême mérite le classe au premier rang parmi les plus beaux tableaux d'histoire de la galerie du Musée central; et si les écoles florentine et romaine offrent dans leurs productions, un dessin plus *grandiose*, une exécution plus hardie, elles présentent aussi des anachronismes que l'érudition blâme et que la raison repousse. C'est un vice dont le génie de Le Brun sut constamment se garantir, et ses compositions le mettront toujours, ainsi que Le Poussin, son maître, sur la ligne des plus grands peintres dont l'Europe se soit honorée depuis la renaissance des arts.

PLANCHE II.

RAPHAEL (Sanzio), né à Urbin en 1483, le vendredi-saint; mort à Rome à pareil jour, en 1520.

L'ENFANT JÉSUS CARESSANT LE PETIT SAINT JEAN; *tableau peint sur bois; hauteur quatorze pouces, sur onze pouces de largeur.*

La Vierge, assise au milieu d'un paysage, tient dans ses bras l'Enfant sauveur du monde. Il semble sortir de son berceau pour caresser le petit Saint-Jean, que lui présente Sainte Elisabeth. La Vierge paraît contempler, avec une religieuse satisfaction, ces premiers symptômes de l'amitié mystérieuse et précoce du Messie pour son précurseur.

Les figures de ce tableau précieux ont neuf pouces de proportion. Le pan de muraille contre lequel la Vierge est assise, paraît avoir poussé au noir, et cette légère injure du tems nuit un peu maintenant à l'harmonie générale. Du reste la conservation est parfaite.

Les artistes et les connaisseurs ont été partagés d'opinions sur le caractère d'originalité de ce tableau. Cela vient de ce que Félibien, en rapportant les faits, n'a pas mis dans leur examen la sévérité de critique que l'on avait droit d'attendre d'un écrivain aussi éclairé que lui.

Il paraît que Raphaël, pénétré de reconnaissance pour les bons services qu'Adrien (ou Artus) Gouffier, cardinal de Boissy, lui avait rendus auprès de François I.er, roi de France, composa ce tableau, et en

fit don à son protecteur, et cette version est parfaitement conforme au caractère généreux de ce célèbre artiste. Rien d'étonnant d'ailleurs aux bons offices du cardinal de Boissy, frère du trop fameux amiral Bonnivet. Personne n'ignore l'ascendant extraordinaire que cette famille eut constamment sur l'esprit de François I.er. Ce tableau passa ensuite dans la maison de Loménie de Brienne, et ce fut d'elle que l'acquisition en fut faite pour Louis XIV.

Voici maintenant ce qui donna lieu à l'erreur que nous cherchons à éclaircir. Un marquis de Fontaine-Mareuil fut ambasseur de France auprès du pape Urbain VIII; il acheta du chevalier del Pozzo un tableau entièrement semblable, comme original de Raphaël. Ce tableau entra dans la collection du duc de Mazarin, et l'on prétendit alors que celui-ci était l'original; et que l'autre, acheté pour la galerie de Louis XIV, et dont nous donnons ici la description, n'était qu'une copie faite par Jule-Romain.

Lorsque Félibien, en accolant ces deux versions, a jeté de l'obscurité sur l'origine de ce tableau, une réflexion bien simple aurait dû le frapper : c'est que, dans la première, tout est conforme au caractère connu des personnages et aux convenances historiques; savoir, aux sentimens de gratitude familiers à Raphaël, au crédit que les Gouffier avaient sur François I.er, et à la prédilection de ce monarque pour ce célèbre peintre : discutant ensuite la seconde, il eût dû réfléchir encore que ce fut plus de cent vingt ans après la mort de Raphaël, et par conséquent cent vingt ans depuis que ce tableau était en France, sans jamais avoir été contesté par personne, que M. de Mareuil, ambassadeur auprès d'Urbain VIII, mort en 1644, acheta le prétendu original qui passa dans le cabinet du duc de Mazarin. En rapprochant le silence, si long-tems gardé dans l'histoire des arts sur ce prétendu original, de la petite vanité particulière aux propriétaires de tableaux, et en songeant que son existence ne devait pas être inconnue à ceux qui firent, pour Louis XIV, l'aquisition de celui que nous décrivons, et qu'ils eussent commis une faute punissable, et qui ne pouvait être ignorée long-tems, en acquérant, pour le roi, une copie pour un original, il n'eût pas resté de doute sur la solution de la question.

Mais peut-être l'examen du tableau aura pu jeter Félibien dans l'erreur; et c'est cependant cet examen même, fait avec toute la maturité dont nous sommes capables, qui nous confirme son originalité. Raphaël l'exécuta

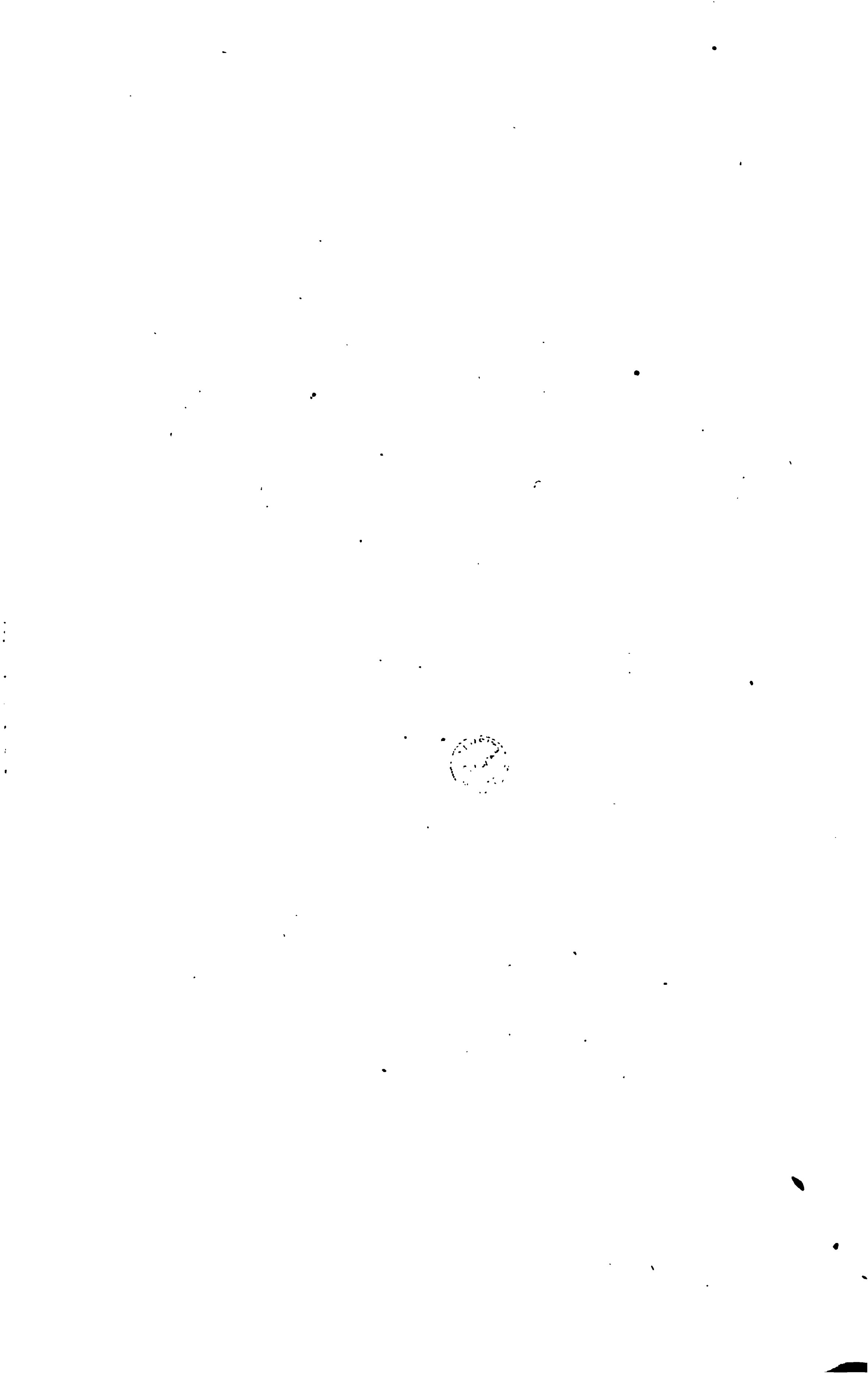


N.º 58. **J. VERNET.** Éco.le Fran.se



Dessiné par Gregorius. Gravé à l'Eau forte par De Saulx. Terminé par Liénard

LA CASCADE.



N°. 67. **A. OSTADE.** Ecole Flam.de



Dessiné par Sorrbac. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Duparc.

LE CHANSONNIER.

à l'époque de la plus grande force de son talent, c'est-à-dire, lorsqu'accoutumé à peindre ces vastes et magnifiques conceptions sur lesquelles repose son immortalité, il lui était devenu, pour ainsi dire, impossible d'asservir son pinceau à ce fini précieux, remarquable dans ses premiers ouvrages. Il suffirait d'ailleurs d'examiner tous les tableaux de Jule-Romain, que l'on voit au Musée, et d'en confronter *le faire* avec celui-ci, pour se convaincre de leur peu d'analogie.

Ce tableau a été gravé par François de Poilly.

PLANCHE III.

ADRIEN VAN-OSTADE, né à Lubeck en 1610 ; mort à Amsterdam en 1685, élève de François HALS.

LE CHANSONNIER, *peint sur bois; hauteur un pied cinq pouces, sur un pied quatre pouces de largeur.*

UN chanteur des rues, ou autrement un chansonnier, pour se conformer au titre généralement donné à ce charmant tableau; un chansonnier dis-je, que conduit un enfant, s'est arrêté devant la porte d'une chaumière de village. Il chante et s'accompagne en même-tems sur le violon. Des paysans se sont approchés pour l'entendre. Un de ces villageois, assis et armé d'un pot de bierre, par son rire rustique, mais expressif, indique le genre de la chanson qu'il écoute. Des enfans sont près de lui, et dans leur joie naïve, prennent également part à cette musique.

Le Musée possède plusieurs tableaux de ce peintre, et celui-ci est l'un des plus estimés. Il vient de la collection du Stathouder, et porte cette signature, A. V. *Ostade*, 1673.

PLANCHE IV.

VERNET (JOSEPH), né à Avignon en 1712 ; mort à Paris en 1786.

LA CASCADE, *peint sur toile; hauteur trois pieds deux pouces ; largeur quatre pieds deux pouces.*

CE tableau, conçu et exécuté à l'époque où le célèbre Vernet était dans toute la force de son talent, est de l'effet le plus piquant et le plus

magique. A droite on aperçoit un torrent qui se précipite sur des rochers, et parmi les arbres qui les ombragent. A gauche est une montagne dont la cime est couronnée par une fabrique ou édifice. Le devant de ce riche paysage est animé par quelque personnages, les uns dans l'attitude du repos, les autres occupés du plaisir de la pêche.

Cette intéressante production sort de la collection du Stathouder. Elle est sans date; mais il suffit de la voir pour se convaincre qu'elle est du tems où Vernet était inspiré par les beaux sites de l'Italie, et où il alliait, à la fermeté de Salvator Roza, ce génie pittoresque que nul paysagiste ne posséda à un plus éminent degré.

PLANCHE V.

PAUL REMBRANT VAN-RHIN, né en 1606, près de Leyde; mort à Amsterdam en 1688.

UNE TÊTE DE JEUNE-HOMME, coiffée d'une toque noire, et portant une chaîne d'or au cou, *peint sur toile; hauteur deux pieds deux pouces, sur un pied huit pouces de largeur.*

Nous aûrons plusieurs fois occasion de parler du coloris harmonieux de Rembrant. Nous indiquons ce portrait comme l'un des mieux ajustés et des plus finis qu'il ait faits.

Il a été gravé par Frédéric Smith le prussien.

PLANCHE VI.

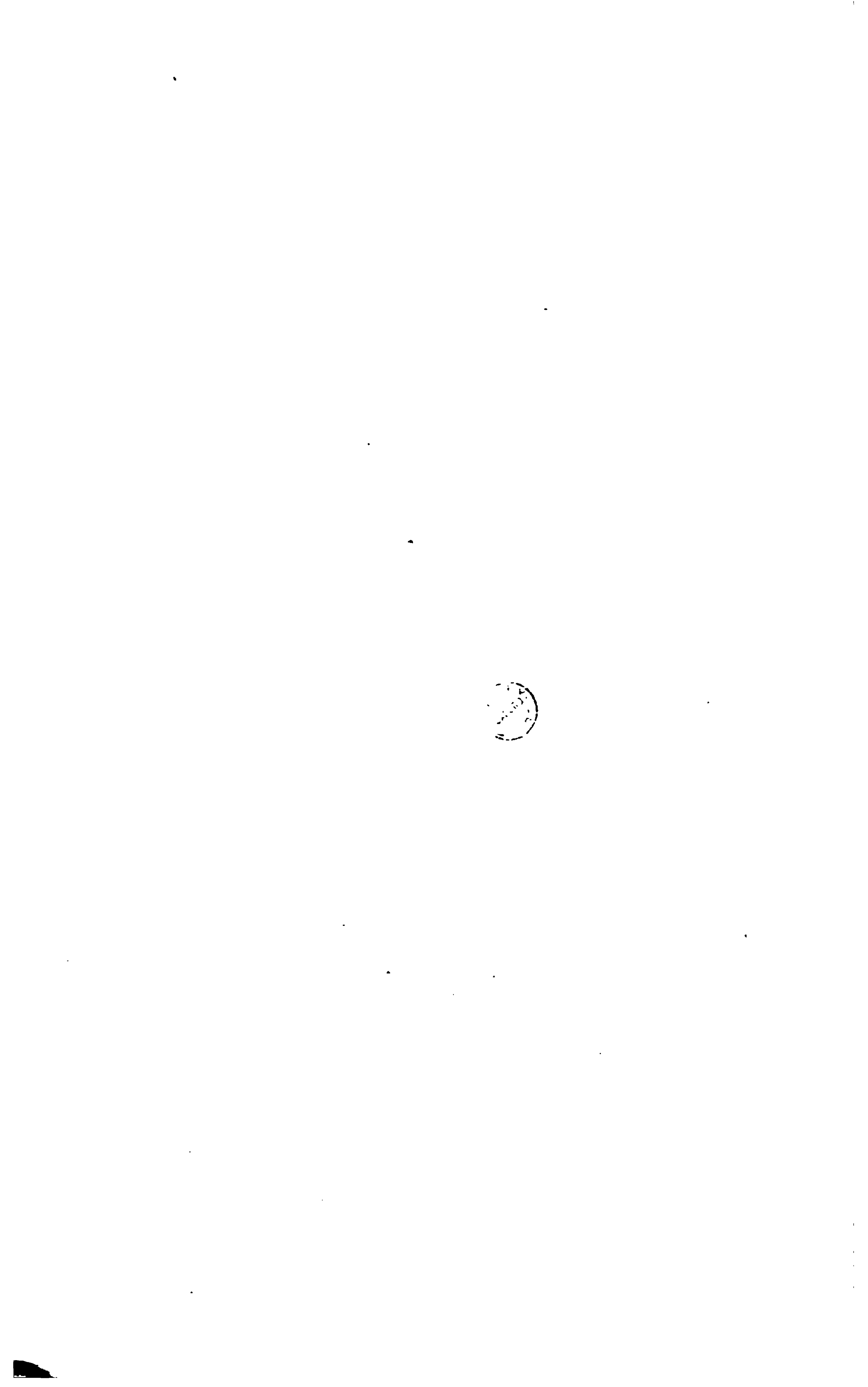
MINERVE.

La tête seule de cet antique est de marbre *pentélique*, et doit avoir appartenu à une autre statue de Minerve, d'égale proportion; le reste est de marbre de Paros. Les bras et les mains, dont la droite tient une branche d'olivier, sont une restauration moderne.

Minerve est debout, vêtue d'une tunique lacédémonienne, sans manches, qui descend jusqu'aux pieds; elle porte, par-dessus celle-ci, une seconde tunique entièrement semblable, mais beaucoup plus courte; une même ceinture les assujettit l'une et l'autre. Elle a sur l'épaule gauche l'égide



TÊTE DE JEUNE HOMME.



N.° 60 Statue de Mar.bre de Paros.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Boutrois.

MINERVE.



tissue d'écailles, et garnie de serpens. Sa tête est coiffée d'un casque. Elle a été transportée du parc de Trianon, près Versailles, où elle fut restaurée.

Le savant Visconti, que nous avons consulté sur la manière peu usitée dont l'égide se trouve placée dans cette statue, a bien voulu nous observer d'abord, relativement à l'égide en elle-même, que cette armure n'était, dans l'origine, qu'une peau de chèvre dont les femmes de la Lybie aimaient à s'habiller, et que les serpens qui lui servent d'embellissemens ne figurent que les rubans dont elles usaient pour l'attacher. Or, on sait, d'après Hérodote, lib. IV, ch. 187, que le culte de Minerve, ainsi que celui de Neptune, paraissaient avoir pris naissance en Lybie.

Quant à ce que dans la statue dont il est question dans cet article, l'égide de Minerve enveloppe l'épaule et le bras gauche, au lieu de lui servir de cuirasse, il est d'accord que cette circonstance est rare. Cependant on en voit des exemples dans le Recueil du Comte de Caylus, tome II. pl. XX et XXI. Il a en outre observé que lorsque l'égide est appliquée aux images de Jupiter, ou lorsque l'adulation l'ajusta à celles des empereurs romains, elles est ordinairement placée sur le bras gauche. Il présume que cet usage vient de ce que les peaux d'animaux ont été l'espèce de boucliers la plus ancienne, et qu'ainsi, comme arme défensive, elle convenait au bras gauche plutôt qu'au droit.

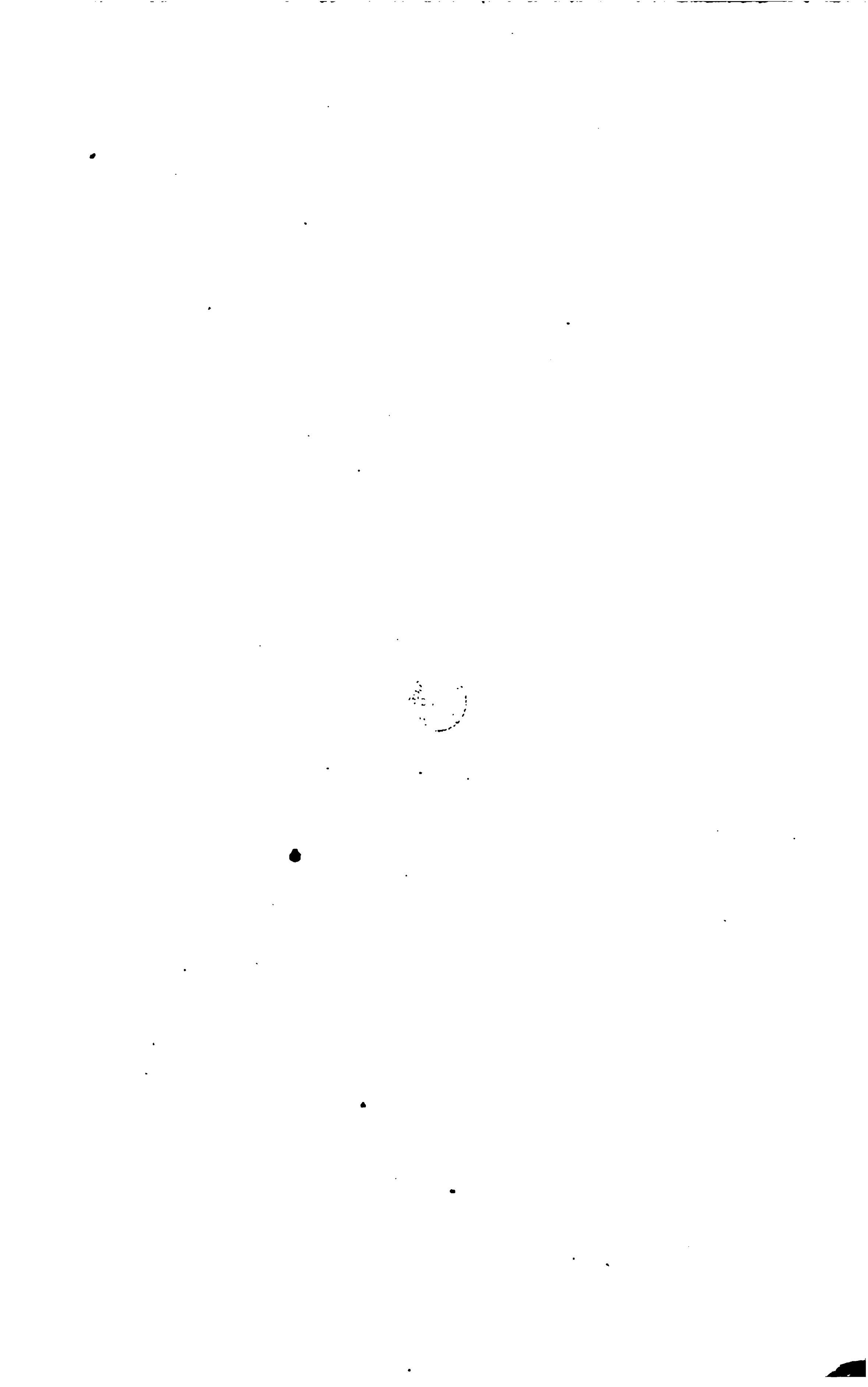
Au reste, les poètes de l'antiquité supposaient à l'égide, d'après l'exemple d'Homère, le pouvoir d'exciter les orages. On peut consulter, sur l'origine de cette fable, une opinion très-lumineuse que le même savant a émise dans une dissertation sur un camée représentant Jupiter Ægiochus, ou armé d'égide, qu'il a publiée en Italie, et qui a été imprimée in-4.° à Padoue, en 1786.

Eu égard à cette courte tunique que l'on remarque dans cette statue, placée sur une plus longue, il paraît que les anciens poètes lui ont donné le nom de *peplon*, dont la signification primitive n'indique qu'un habit qui en enveloppe un autre, ou simplement un habit de dessus.

NOTE.

Les Éditeurs-Propriétaires de la *Galerie du Musée central*, ont l'honneur de prévenir leurs souscripteurs que les occupations du citoyen Caraffe ne lui laissant plus le tems nécessaire pour se livrer aux soins et aux études qu'exige la rédaction du texte de leur ouvrage, ils se sont attachés à choisir un homme de lettres dont la réputation littéraire et les connaissances dans les arts, méritassent la confiance publique ; et qu'en conséquence, sur leur invitation, le citoyen Lavallée (Joseph), secrétaire perpétuel de la Société philotechnique, a consenti à se charger de cette rédaction.

Ils ont également l'honneur de les prévenir que désirant accroître, autant qu'il est en leur pouvoir, l'intérêt dont leur ouvrage est susceptible, et lui concilier de plus en plus l'estime du public, ils se sont décidés, d'après la demande et les conseils d'un grand nombre de leurs abonnés, à donner une plus grande étendue aux diverses notices sur les tableaux dont chaque livraison présente la suite, quand ces tableaux en seront susceptibles, et à ne rien laisser à désirer à la curiosité des amis des arts, soit sur le mérite particulier de chacun de ces tableaux, soit sur leur provenance et leur séjour dans les différens cabinets qui les auront possédés, soit sur les anecdotes auxquelles ils auront pu donner lieu, soit sur les discussions même qu'il auront pu faire naître parmi les connaisseurs. On sent à merveille que tous les tableaux ne sont pas de nature à comporter cette étendue de détails, et alors ils ne consacreront, comme ils l'ont fait jusqu'à ce jour, que quatre pages d'impression à ces notices ; mais quand la matière exigera plus d'espace, ils renverront, en tout ou en partie, à une livraison suivante l'histoire de l'origine des arts qui se trouve à la tête de chaque livraison, et dont l'intérêt, étant de tous les tems, doit céder momentanément la place à celui de la description des tableaux, sur laquelle il n'est plus possible de revenir après la publication des livraisons dans lesquelles ils se trouvent classés.



Nº. 61.

P. GUERIN.

Ecole Franc.ⁿ

Dessiné par Bourdon. Gravé à l'Eau forte par Duplessi Bertaux. Terminé par Niquet.

PHÈDRE ET HYPPOLITE.

EXAMEN
DES PLANCHES.

ONZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

GUÉRIN (Pierre), né à Paris en 1774, élève de REGNAULT.

PHÈDRE ET HIPPOLYTE (1), *tableau peint sur toile; hauteur huit pieds, largeur onze pieds.*

QUATRE personnages composent la scène de ce beau tableau : Phèdre, Hippolyte, Thésée, Œnone.

Phèdre est assise sur le même siège que Thésée. Elle vient d'accuser Hippolyte; elle tient encore le glaive que dans l'égarement de son amour elle arracha à ce jeune prince. Œnone s'approche de son oreille pour lui recommander une criminelle discrétion. Thésée, justement indigné, accable son fils de reproches. Hippolyte les repousse

---

(1) Quelques personnes feront sans doute cette réflexion, que ce beau tableau ne se trouvant point encore placé parmi ceux que l'on admire dans la galerie du Musée central, nous semblons dépasser les bornes que nous nous sommes imposées en le classant dans notre ouvrage. Nous pourrions répondre que nous ne faisons que devancer les tems, et que le mérite de cette production l'appelant à figurer un jour parmi les chefs-d'œuvres de l'Ecole française, puisque le Gouvernement en a fait l'acquisition, sa description n'est point étrangère à notre plan; mais nous avons cédé à une considération plus forte encore, c'est-à-dire au vœu prononcé de la très-grande majorité de nos souscripteurs.

L'impression profonde que ce tableau a laissée dans le souvenir de ceux qui l'ont vu, et la curiosité que sa réputation si rapidement répandue dans toute l'Europe a dû nécessairement inspirer à ceux qui n'ont pu le voir, se sont réunies pour nous presser d'en publier la gravure. Il est rarement des circonstances où le plaisir de satisfaire au vœu du public soit encore embelli par le bonheur de rendre hommage à la gloire nationale, à la dignité des arts, à la supériorité actuelle de l'Ecole française, et à l'éminence du talent rehaussé par tous les charmes de la modestie. Celle-ci nous offrait tous ces avantages, et nous avons dû la saisir avec empressement.

avec tout le calme, toute la pudeur, toute la dignité de l'innocence. Simplicité d'action.

Phèdre est vue presque de face. La pâleur de toute sa figure atteste le trouble de son ame. Elle ne regarde ni son époux, ni sa victime, ni sa funeste confidente. Ses yeux pleins d'alarmes, mais fixes, mais immobiles, écoutent comme ses oreilles. Mais cette apparente impassibilité a un grand caractère d'indiscrétion, puisqu'elle arrache à Œnone un geste, seul capable d'éclairer Thésée, si la composition du peintre n'était pas aussi sagement pensée. Thésée, vu de profil, dont l'héroïque et redoutable colère respire sur son front rougissant, dans ses sourcils froncés, sur ses lèvres fortement relevées, est tout à-la-fois époux protecteur, et juge irrité, mais paternel encore. De son bras gauche il enveloppe sa criminelle épouse, et sa main nerveuse et endurcie dans les travaux, semble une égide dont il la couvre, tandis que sa main droite appuyée sur son genou, mais fermée, mais fortement contractée par le ressentiment profond, balance encore à s'ouvrir pour bannir son fils de sa présence. Hippolyte, les yeux baissés comme la modestie, majestueux dans sa pitié filiale, noble, grand, sublime dans toute sa contenance, ne fait qu'un geste ; c'est celui de la vertu.

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Ainsi, la vérité dans les caractères, grandeur dans l'expression, justesse et profondeur dans les passions : voilà pour la partie poétique.

Quant à l'art proprement dit, la correction du dessin est en général admirable. Les têtes de Thésée, d'Hippolyte, de Phèdre sur-tout, sont des chefs-d'œuvres d'expression. La figure entière du jeune-homme est irréprochable ; la jambe de Thésée, comme dessin et comme peinture, est un modèle. Le coloris est suave, les ombres bien transparentes, les draperies bien ajustées, et l'harmonie parfaite. Point d'accessoires inutiles ni d'ornemens superflus. A côté de Thésée, son bouclier sur lequel sont représentés quelques-uns de ses travaux. Aux pieds d'Hippolyte, deux chiens ; l'un d'eux dort paisiblement, allégorie ingénieuse : c'est la confiance de la fidélité.

PLANCHE II.

GIODO RENI.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN, *tableau peint sur cuivre ; hauteur neuf pouces, largeur sept pouces.*

La Vierge est assise ; elle tient l'Enfant Jésus debout sur ses genoux. Il bénit le petit Saint Jean qui lui baise les pieds avec une respectueuse

No. 62. **GUIDE.** Eco. Ital.ne



Dessiné par Bourdon. Gravé par Vve Massard.

LA VIERGE.

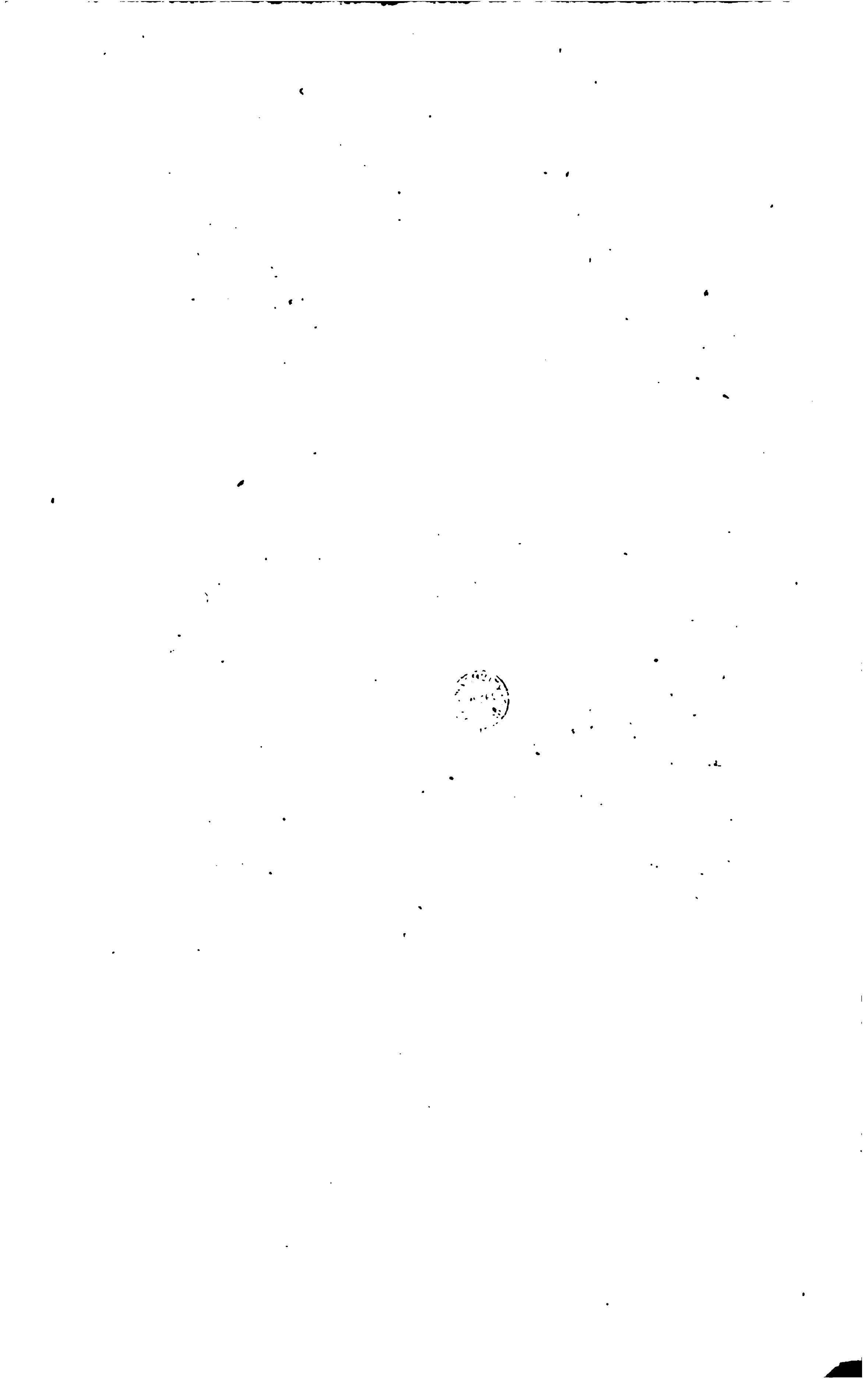


N°. 64. **PANINI.** Eco.le Ital.ne



Dessiné par Gregorius. — Grav.é à l'Eau fo.te par Réville. — Terminé par Lienard.

RUINES D'ARCHITECTURE.



N.° 63. AUG. CARRACHE. Ex.° Ital.™



Dessiné par Bourdon. Gravé par Le Villain.

HERCULE ETOUFFANT LES SERPENS.

humilité. Un grand rideau rouge sert de fond, sans cacher cependant une fenêtre sur laquelle on aperçoit un pot de fleurs.

Ce tableau sort de la collection du Roi. Il en existe un grand nombre de copies anciennes, toutes assez précieuses pour que des yeux, même exercés, pussent y être trompés. Cela ferait croire que cette composition du Guide mérita dans le tems, par sa simplicité, une assez grande estime auprès des amateurs pour que ses élèves et les artistes comtemporains s'empressent de la reproduire.

Ce tableau a été gravé par Lochon, graveur français, né à Poissy.

PLANCHE III.

CARRACHE (Augustin), né à Bologne en 1557; mort à Parme en 1602.

HERCULE ENFANT, ÉTOUFFANT LES SERPENS, *tableau peint sur bois; hauteur six pouces, largeur cinq pouces.*

Apollodore rapporte qu'Hercule, fils de Jupiter et d'Alcmène, étant couché avec Iphyclus son frère jumeau, Amphitrion envoya deux serpens à leur berceau, afin de découvrir lequel de ces deux enfans était le sien. Iphyclus effrayé se sauva. Hercule étrangla les deux monstres, et, par cet acte prématuré de force et d'héroïsme, décela sa divine origine. Cet acte est le sujet de ce joli tableau.

Quoiqu'attribué à Augustin Carrache, il pourrait être d'Annibal, son frère. M. Maurice l'acheta, à Rome, du sculpteur français Lange. Il faisait partie de la précieuse collection d'Orléans, que le dernier prince de ce nom vendit à M. Laborde-Méréville, et qui, malheureusement pour les arts, est passé en Angleterre. Probablement ce tableau ne fut pas compris dans la cession. On n'en connaît point de gravure.

PLANCHE IV.

PANINI (Giovani Paolo), né à Plaisance en 1691; mort à Rome en 1764.

RUINES D'ARCHITECTURE D'ORDRE DORIQUE, ET DIVERS FRAGMENS ANTIQUES, *tableau peint sur toile; hauteur trois pieds, largeur deux pieds six pouces.*

Ces ruines sont d'un effet très-pittoresque; elles sont éclairées au soleil levant. Le peintre a imité, avec beaucoup de vérité, les teintes que la vétusté imprime au marbre et à la pierre.

Ce tableau faisait partie de la collection des Petits-Pères de la place des Victoires, à Paris.

PLANCHE V.

RAPHAEL.

LE PORTRAIT DE JULES II, *peint sur bois ; hauteur trois pieds un pouce, largeur deux pieds dix pouces.*

Ce beau portrait est celui de Jules de la Rovère, né à Savone, élu pape en 1503, mort en 1513, à soixante-dix ans : prince plus guerrier que pontife, cher aux arts qu'il protégea, et précurseur du siècle de Léon X.

Ce portrait sort du palais Pitti, à Florence. Jules Romain en fit une belle copie que l'on voyait aussi dans le même palais, et que le Musée central possède également.

On attribuait encore à Raphaël un portrait sur toile de Jules II, qui faisait partie de la collection d'Orléans ; mais c'est une erreur ; il est de l'un de ses élèves.

Si la longue existance dans la collection Pitti de celui dont il est question ici ; si la certitude des dates ; enfin si son origine et sa réputation également avérées, ne défendaient toute espèce de doute sur la main immortelle à qui ce portrait est dû, on pourrait, sans blesser la probabilité, le donner au Titien, tant il se rapproche, par la couleur, de celle de ce célèbre coloriste.

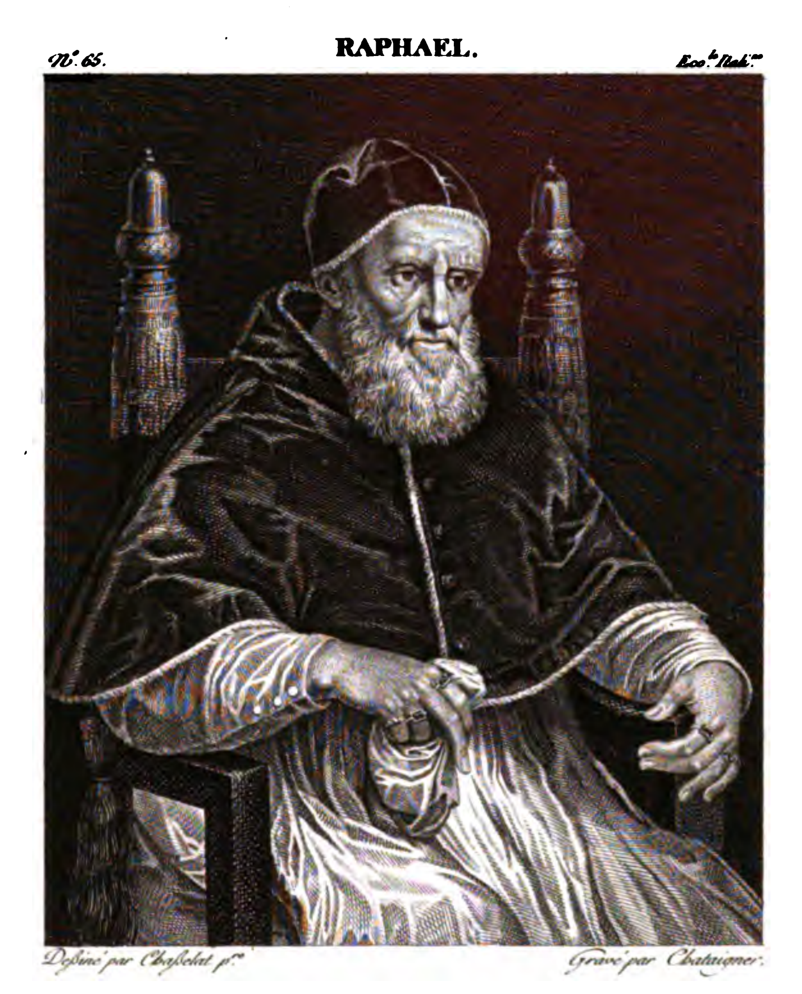
PLANCHE VI.

VÉNUS *sortant du bain.*

Antique, de marbre pentélique, découvert à la fin du siècle dernier, à Salone, entre Rome et Pallestrina, acheté du peintre *Lapiccola* par Pie VI, et placé au Musée du Vatican d'où il sort.

Vénus assise sur un vase de parfums renversé, sort du bain, et attend qu'on l'enveloppe du voile qui la doit essuyer. Son bras est orné du bracelet nommé *spinther* par les dames romaines. Le piédestal porte en grec le nom du sculpteur *Bubalus*. Cette inscription induirait en erreur, si l'on s'y arrêtait. Elle est moderne et a été copiée sur un socle antique trouvé dans la même fouille, mais qui n'appartenait pas à cette statue.

No. 65. **RAPHAEL.** Eco.le Ital.ne



Dessiné par Chasselat p.re *Gravé par Chataigner.*

JULES II.

N°. 66. Statue en Marbre Pentelique.

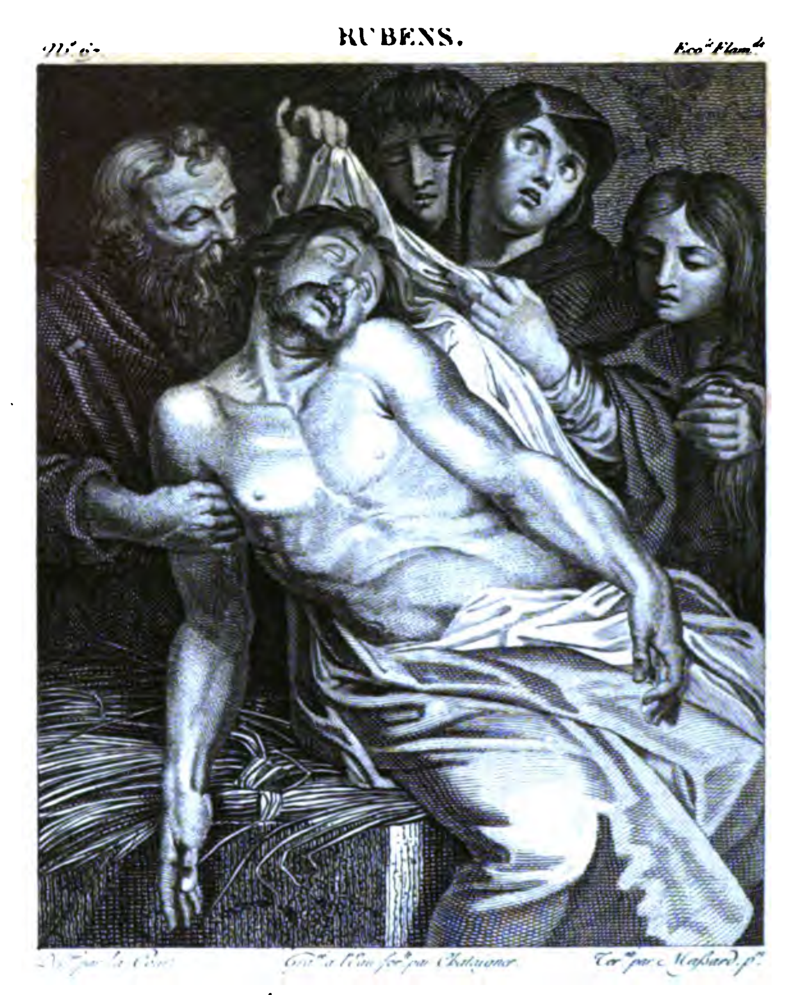


Dess.é par Montagnie. Gravé au Trait par Gounod. Ter.é par V.ve Massard.

VÉNUS.







Dess. par la Croix. Grav. à l'eau for.te par Chataigner. Ter.mé par Massard p.re

LA DÉPOSITION DE CROIX.

EXAMEN DES PLANCHES.

DOUZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RUBENS (PIERRE PAUL).

LA DÉPOSITION DE LA CROIX, *peint sur bois; hauteur quatre pieds un pouce six lignes, largeur trois pieds un pouce.*

Ce tableau a toujours été classé parmi les nombreux chefs-dœuvres de ce peintre immortel.

Tout ce que le sentiment du dessin et de la couleur peut exprimer, Rubens l'a prodigué dans cette belle composition. La figure du Christ est admirable. Ses traits inanimés respirent encore toute la bonté du Législateur des Chrétiens. Les souffrances d'un long supplice, les angoisses d'une agonie cruelle n'en ont point affecté le profond caractère de lá résignation. Le juste a péri. Et quelle expression sublime dans la tête de la Vierge! Les larmes sont taries dans ses yeux, dont les regards implorent le ciel et ne l'accusent pas; c'est l'inconsolable douleur des malheurs irréparables; c'est le spasme de la tendresse maternelle. Dans la Madelaine, au contraire, c'est l'amitié désolée qui se baigne dans les pleurs, qui ne peut detourner ses regards de l'objet qu'elle a chéri, qui voit et mesure sa perte, et semble en douter encore.

Cette finesse de coloris que dans ce tableau Rubens a porté à un degré suprêm e, est peut-être le seul reproche qu'on puisse lui faire. Dans ceux que le Schidone, Michel-Ange de Caravage, Annibal Carrache, le Titien, le Corrège, ont consacrés au même sujet, et que l'on voit dans la galerie du Musée, le ton est plus local, plus sombre, plus auguste. Celui de Rubens touche d'avantage, les autres impriment plus de mélancolie et de respect; l'un est plus sentimental, et les autres plus historiques.

Rubens exécuta ce tableau pour servir d'épitaphe (c'est le terme technique) au tombeau de la famille Michielsens. Il était placé dans la cathédrale d'Anvers, contre le quatrième pilier à main gauche. Il était

garanti par deux volets *tableaux*, représentant dans leur face intérieure d'un côté St-Jean l'Évangéliste, de l'autre la Vierge et l'Enfant-Jésus, et sur la face extérieure le Christ et la Vierge, en grisaille. Ils sont au Musée.

Ce tableau a été gravé par Ryckmans (Nicolas), né à Anvers en 1625.

PLANCHE II.

WERFF (ADRIEN VAN DER), né à Kralingner-Ambach près Roterdam, en 1659, mort en cette ville en 1722, fut élève d'Églon VAN DER NÉER.

LA FUITE EN ÉGYPTE, *peint sur bois; hauteur un pied six pouces, largeur un pied deux pouces.*

CE peintre habile a bien raisonné son sujet par la triste aridité du paysage, par l'aspect lugubre et sauvage du site, par l'approche de la nuit, dont l'ombre va bientôt rendre cette solitude plus effrayante; il a voulu faire passer dans l'ame du spectateur les sentimens de mélancolie, d'inquiétude et de crainte où sont livrés des malheureux forcés de fuir leur patrie, pour garantir les jours de leur enfant contre les effets d'une proscription barbare. Telle doit être en effet la situation d'esprit des personnages représentés dans ce tableau. Le sujet de cette fuite est trop connu pour avoir besoin de rappeler ici l'évènement qui força cette Sainte famille à déserter ses foyers. La Vierge tient d'une main l'Enfant-Jésus, et de l'autre s'appuie sur le bras de Joseph, qui l'aide à passer sur des pierres baignées par les eaux qui s'échappent des rochers.

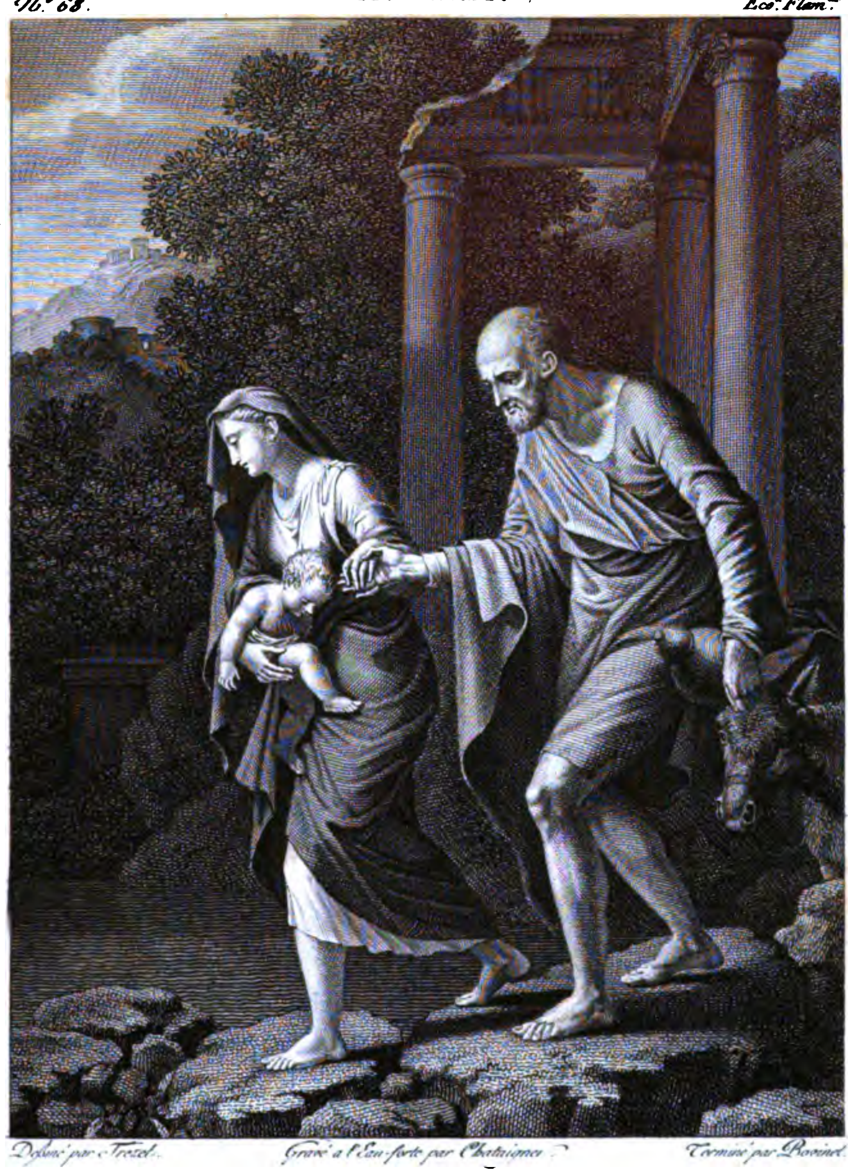
Ce tableau est d'un dessin assez pur, et nous n'en faisons mention que parce que cette qualité se trouve rarement sous le pinceau de ce maître. Néanmoins la touche en est un peu molle; défaut inséparable de l'extrême fini que Van der Werff apportait à ses ouvrages. Il exécuta celui-ci pour sa fille; mais il lui fallut céder aux pressantes instances de M. Van Schuilenburg, qui, extrêmement jaloux de le posséder, le lui paya quatre mille florins de Hollande; il entra dans la suite dans la collection du Stathouder, d'où il fut extrait pour être placé au Musée central. Il est ainsi signé : *Ch.er Van der Werff. F.* On n'en connaît point de gravure.

PLANCHE III.

WOUWERMANS (PHILIPPE), né à Haarlem en 1620, mort dans la même ville en 1668, fut élève de son père et de Jean Winants, habile paysagiste.

UN CHOC DE CAVALERIE; *peint sur bois, hauteur un pied deux pouces six lignes, largeur un pied un pouce.*

LA description de tous les tableaux de ce maître célèbre exigerait la



Dessiné par Trezel. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Bovinet.

LA FUITE EN EGYPTE.

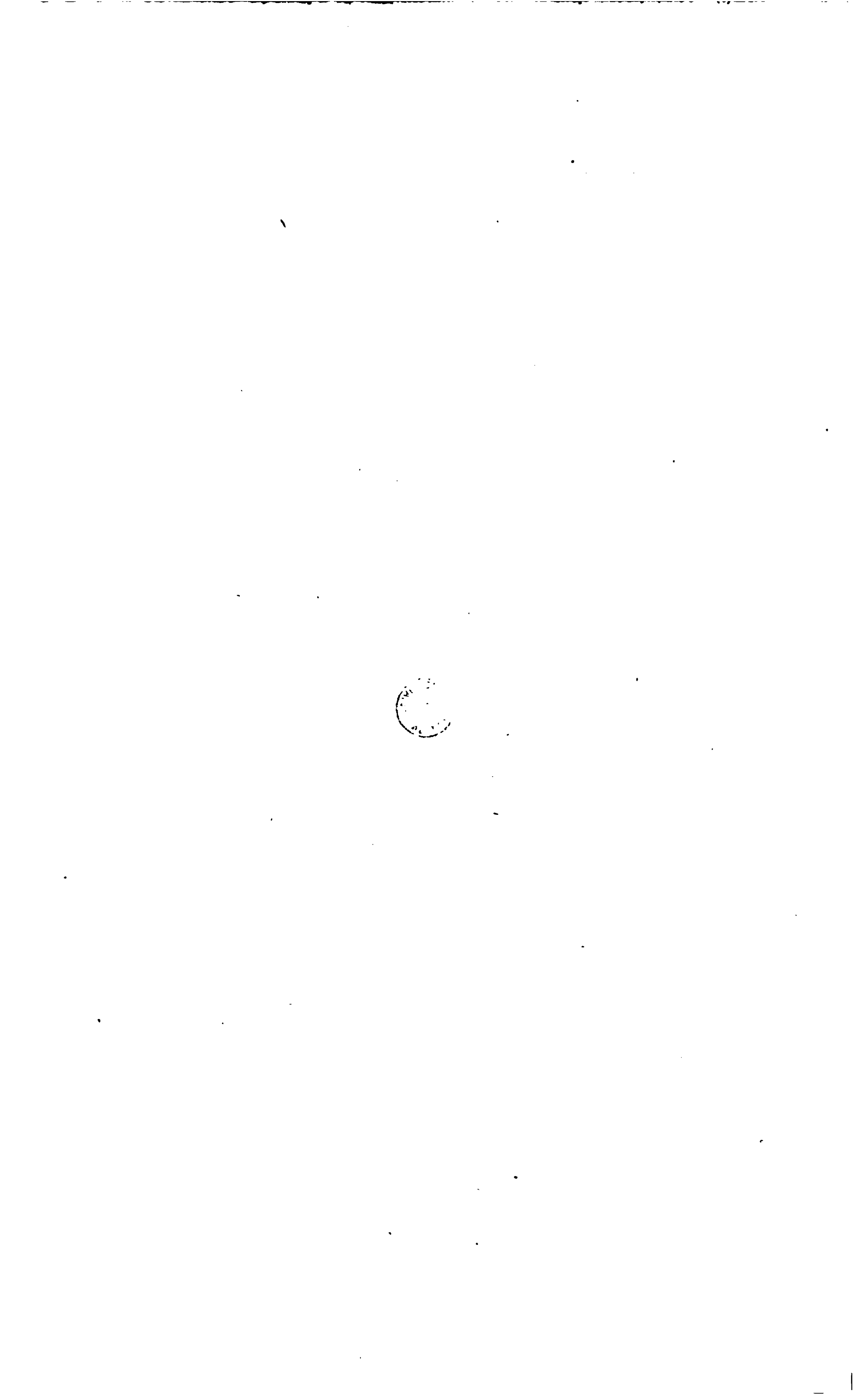
No. 69.

WOUVERMANS.

Eco.le Flam.de

Dessiné par Swebach. Gravé à l'Eau-forte par Duplessis Bertaux. Terminé par Duparc.

CHOC DE CAVALERIE.



REMBRANDT.

N°. 71. Ecole Flam.de



Dessiné par Frezel. Gravé par Prevost.

TÊTE D'HOMME.

No. 70. **RUISDAEL.** Ec. le Flam.de



Dessiné par Le Comte. Gravé à l'Eau forte par De Saulx. Term.né par Dequevauvilier.

LE COUP DE SOLEIL.

répétition des mêmes éloges. Tous se distinguent par une touche spirituelle, une couleur aimable, une expression juste dans les têtes, une grande vérité dans les attitudes, beaucoup de chaleur dans la composition; et par-dessus tout une entente et une harmonie parfaites.

Celui-ci réunit toutes les qualités. Cette action est chaude, ces chevaux sont bien dessinés et groupés avec intelligence, Le désordre et la fuite de ces vaincus sont bien sentis. Ce tartare qui va lancer sa flèche est admirablement posé. *Il fuit, mais en Parthe.*

Cependant l'exactitude veut que l'on reproche à ce tableau la stagnation de cette énorme fumée dont le ciel est obscurci. Elle n'est pas motivée. La force du vent, indiquée par l'agitation violente de ces drapeaux, devrait la dissiper promptement.

Ce tableau, comme le précédent, sort de la collection du Stathouder.

PLANCHE IV.

RUISDAEL (JACQUES), né à Haarlem en 1640, mort dans la même ville en 1681.

VUE D'UNE VASTE CAMPAGNE APRÈS LA PLUIE, *peint sur toile ; hauteur deux pieds six pouces, largeur trois pieds.*

VOICI l'un des plus beaux paysages connus dans les arts. Une rivière arrose cette campagne ; ses eaux coulent avec rapidité dans un lit rocailleux ; un pont la traverse. Les portes gothiques que l'on aperçoit à ses extrémités, appartenaient à ce château féodal dont on voit les vestiges sur le premier plan. Sur le second et troisième plans, on distingue le clocher d'un village, et sur la crête d'une éminence, les ruines d'un autre château ; des montagnes bornent l'horizon, et sur le sommet de l'une d'elle, on voit dans le lointain un moulin-à-vent. Un rayon du soleil qui perce au travers d'un ciel pluvieux, a fait donner à ce tableau le nom *du coup de soleil*. Les figures représentant des paysans qui demandent l'aumône à un cavalier, sont de Philippe Wouvermans.

Ce tableau porte le chiffre de Jacques Ruisdael ; savoir un J enlacé d'une R majuscule. Il fut acquis pour la collection du Roi.

PLANCHE V.

REMBRANDT (VAN RYN).

TÊTE D'HOMME COIFFÉ D'UN BONNET DE POIL, *peint sur bois ; hauteur neuf pouces neuf lignes, largeur sept pouces.*

SI cette tête n'est pas un portrait, elle pourrait être une étude de

WOUVERMANS.

Nº. 69.

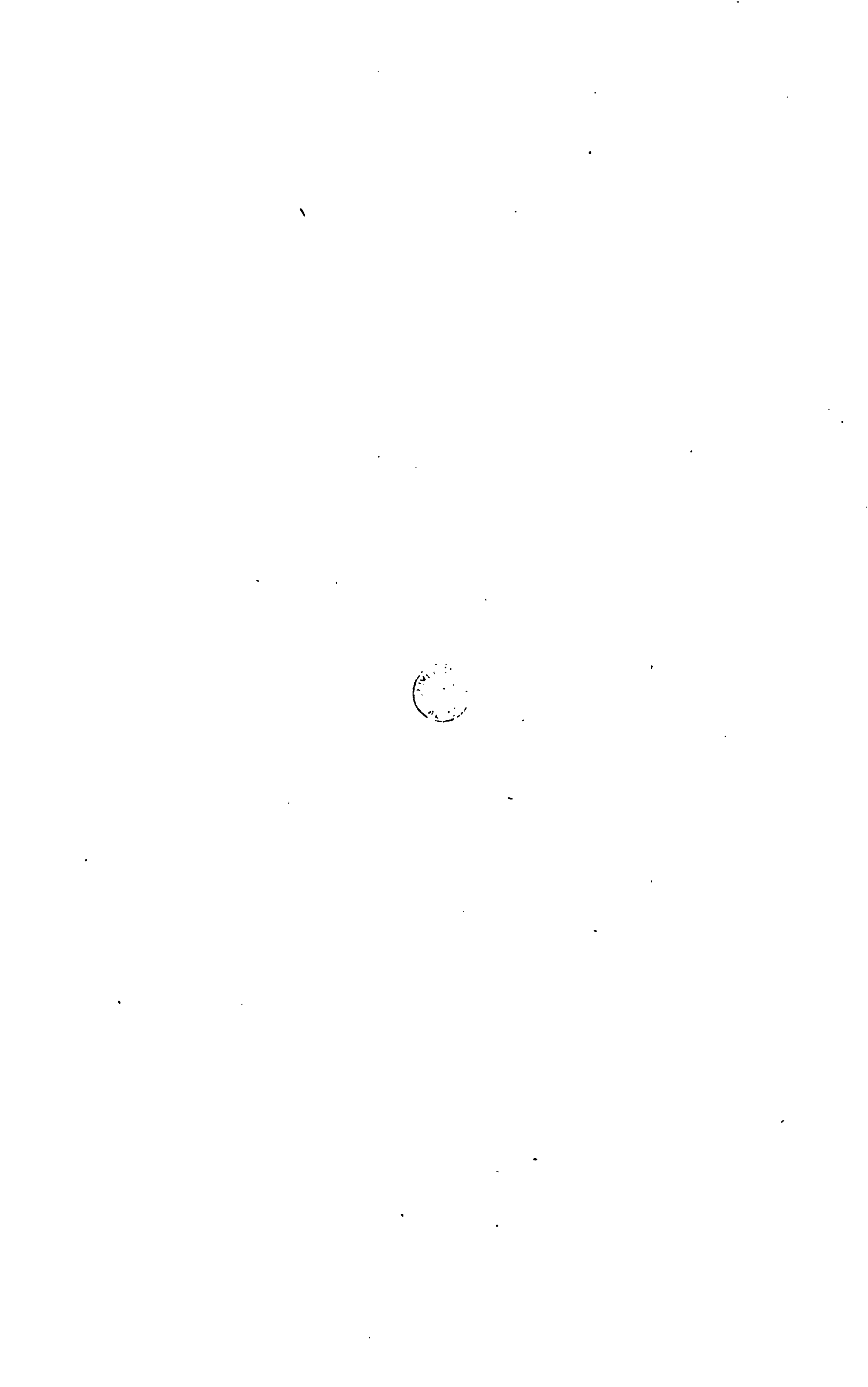
Éco.le Flam.de



Dessiné par Swebach. Gravé à l'Eau-forte par Duplessis Bertaux. Terminé par Duparc.

CHOC DE CAVALERIE.





REMBRANDT.

N°. 71. Eco.^e Flam.^e



Dessiné par Trezel. Gravé par Prevost.

TÊTE D'HOMME.

SUJETS DE SCULPTURE.

EXPOSITION DES SUJETS.		Numéros des Planches
Amour Grec (l').	T	18
Antinoüs Egyptien (l')	S	12
Cérès	S	36
Comédie (la)	B	54
Dioscobole.	S	30
Euripide.	B	42
Faune.	S	48
Homère	B	42
Miverve.	S	60
Horateur Romain (l').	S	6
Tragédie (la)	B	54
Uranie	S	72
Vénus au bain.	S	24
Vénus sortant du bain	S	66

Nota. Pour la Sculpture antique, nous indiquerons par un S les Statues, par un T les Torses, par un B les Bustes, par un B. R. les Bas-Reliefs.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

